காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Journal
www.kaatchippizhai.com
அக்டோபர் 2013 | மலர் 1 | இதழ் 10 | ரூ.20
October 2013 | Volume 1 | Issue 10 | Rs.20

விமர்சனம்

மூடர் கூடம்
தங்க மீன்கள்

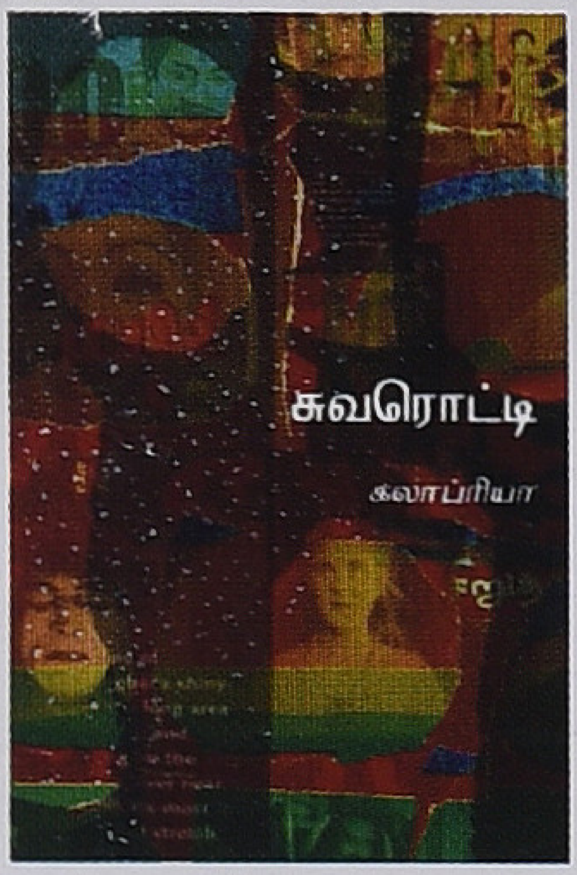
எனது திரை அனுபவங்கள்

பொன்னீலன்

நூற்றாண்டுக் கொண்டாட்டம்

தமிழ் சினிமாவின்
தனித்துவமும் சாதனைகளும்

கயல் கவின் புதிய வெளியீடுகள்



சுவரொட்டி

கலாப்ரியா

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 152
விலை ரூ. 125

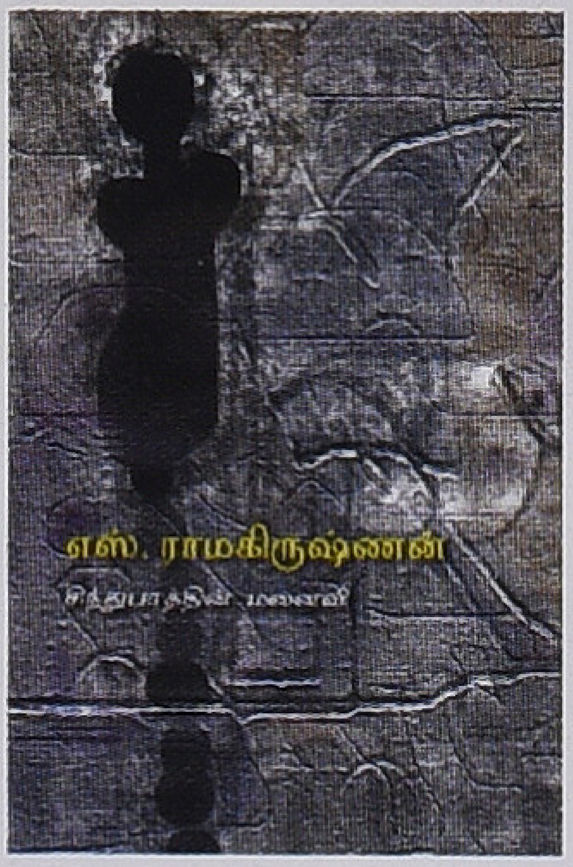
தமிழ்ச் சூழலில் அனுபவங்களை எழுதுவது மிகக் குறைவு. அதிலும் லட்சிய வாதத்தில் மாத்திரம் தோயாமல், கீழ்மை மேன்மைகளோடு தன்னைப் பதிவுசெய்து கொள்பவர்கள் மிக மிகக் குறைவு. மலையாளக் கவிஞர் பாலச்சந்திரன் சுள்ளிக் காடின் 'சிதம்பர நினைவுகள்' தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டபோது, அதனுடைய வெளிப்படைத் தன்மைக்காகப் பெரிதும் பேசப்பட்டது; வரவேற்கப்பட்டது. கலா ப்ரியாவின் 'நினைவின் தாழ்வாரங்கள்' அதைவிடப் பல மடங்கு கலையமைதி தோய்ந்த வெளிப்படைத் தன்மை கொண்டது. சினிமாக்களில் சொல்லப்படுகின்ற Trilogy போல கலாப்ரியாவின் 'நினைவின் தாழ்வாரங்கள்', 'ஓடும் நதி', 'உருள் பெருந்தேர்...' இந்த மூன்றையும் வரிசையாக வைத்து வாசிக்கலாம். அதனுடைய நீட்சியே இந்த 'சுவரொட்டி'. தனது அனுபவங்களை வெற்றிகரமாக கலையாக்கும்போதே ஒரு கலைஞன் பரிணமிக்கிறான். இந்த 'சுவரொட்டி' வழி நாம் ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தின் கலையை, ரசனையை, பகடியை, பகட்டை, சாதாரண / அசாதாரண மனிதர் களின் எழுச்சியை, வீழ்ச்சியை, பகடையாட்டங்களை, ஆடுபவர்களே காய் களாகும் சோகங்களை அறிய முடிகிறது. அனுபவங்களை கலாப்ரியாவினால் அநாயசமாக கலையாக்க முடிகிறது. வெயில் படர்ந்த, 60களின் திருநெல்வேலி தெருக்களில் நம்மால் துல்லியமாக நடமாட முடிகிறது. அந்த தினத்தில், அந்தத் தெருவில் நடந்தவர்களின் முகக் கீறல் உட்பட நமக்குத் துலக்கமாகிறது. அது கலாப்ரியாவின் கலை ஓர்மை.

சாம்ராஜ்

இந்நூலில் மூன்று நாடகங்கள் உள்ளன.

விபரம் தெரிந்த நாள் முதல் 'தினந்தந்தி' பத்திரிகையில் வரும் சிந்துபாத்தை வாசித்து வருகிறேன். ஜோர்ஜ் லூயி போர்ஹே, அராபிய இரவுகள் குறித்த கட்டுரை ஒன்றில் இரண்டு சிந்துபாத்துகள் ஒருவரையொருவர் சந்தித்துக்கொள்ளும் நிகழ்வு பற்றிக் குறிப்பிட்டபோதுதான் சிந்துபாத் என்ற கதாபாத்திரத்தின் மீள்புனைவு பற்றிய சாத்தியங்களை யோசிக்க ஆரம்பித்தேன். சிந்துபாத் கடற்பயணம் மேற் கொள்ளும்போது, அவன் மனைவி வீட்டில் என்ன செய்துகொண்டிருப்பாள் என்ற பொறிதான் இந்த நாடகம். பணம் சேர்ப்பதற்காக வெளிநாடு செல்பவர்கள் அனைவரும் சிந்து பாத்துகளே; உலகைப் பற்றி கற்பனை செய்துகொண்டு, தனது அறிவாற்றல் ஒடுங்க வீட்டில் முடங்கிக் கிடக்கும் பெண்கள் அனைவரும் சிந்துபாத்தின் மனைவிகளே. இந்த இரு முனைகளுக்குள் இன்றைய நவீன வாழ்க்கையை, அதன் அபத்தங்களை, சவால்களை இந்த நாடகம் முன்வைக்கிறது. மற்ற இரண்டு நாடகங்களில், 'சவரக் குறிப்புகள்' நாடகத்தினுள் நாடகம் என்ற லூயி பிராண்டலோவின் வகையைச் சார்ந்தது. 'பொய்விசாரணை' அறிவியல் அறிஞர் புரூனோவின் விசாரணையை முன்வைத்து அறிவியலின் வரலாற்றை ஆராய்கிறது. இந்த மூன்று நாடகங்களும் வெவ்வேறு தளங்களில் மானுட வாழ்வின் நெருக்கடிகளைப் பேசுகின்றன. அவற் றின் ஊடாக மதமும் அதிகாரமும் எப்படி தனது ஒடுக்குமுறையை செயல்படுத்துகின்றன என்பதை சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

எஸ். ராமகிருஷ்ணன்



சிந்துபாத்தின் மனைவி

எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 80
விலை ரூ. 65

சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி

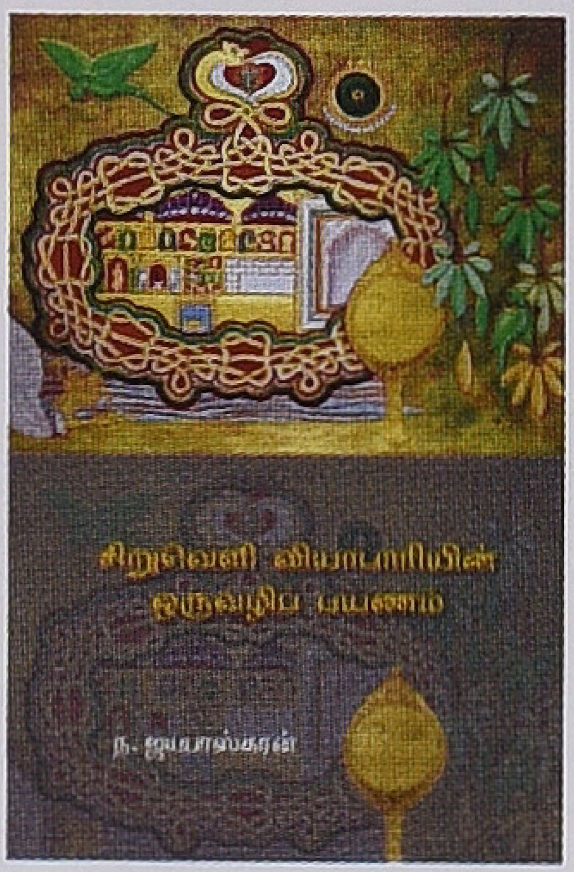
மொழிபெயர்ப்பு:
எஸ். ராமகிருஷ்ணன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 110

இரண்டு மொழியாக்க நாடகங்களின் தொகுப்பு இந்நூல். ஒன்று, பெர்டோல்ட் பிரக்டின் 'கலிலியோ'; இன்னொன்று, எட்வர்ட் பாண்டின் 'கல்'. அறிவியலை வாசிக்கும் நாம் அதன் வரலாற்றையும், அதற்குக் காரணமான ஆளுமைகளையும் குறித்து அறிந்து கொள்வதேயில்லை. கலிலியோ விஞ்ஞானத்தின் வளர்ச்சிக்காகத் தன்னை ஒப்புக்கொடுத்துக் கொண்ட மாமேதை. அரசும் அதிகாரமும் மதமும், அறிவியலை எந்த அளவு ஒடுக்கின என்பதற்கு கலிலியோவின் வாழ்வு ஒரு உதாரணம். கலிலியோவின் இடைவிடாத போராட்டத்தின் வெற்றியே இன்று நாம் அடைந்துள்ள விஞ்ஞான வளர்ச்சி. அந்த அளவில் கலிலியோ நாடகம் மிக முக்கியமான ஒன்று. எட்வர்ட் பாண்ட், புகழ்பெற்ற பிரிட்டீஷ் நாடக ஆசிரியர். 'கல்' நாடகம் 1976இல் வெளியானது. இது ஒரு உருவகக் கதை போல அமைந்துள்ளது. இந்த நாடகம் உலகின் பல்வேறு நாடகப்பள்ளிகளில் பாடமாக வைக்கபட்டுள்ளது.

மதுரையை ஆசையின் எல்லையற்ற எல்லையாகவும், திருவிளையாடற் புராணத்தை ஆசையின் எண்ணற்ற படலங்களாகவும் நவீன கவிதைகளில் கையாள்கிறார் ஜயபாஸ்கரன். அவ்வகையில் வருடம் முழுவதும் திருவிழாக்களை காலம்காலமாக பாவிக்கும் வாழ்தலின் ஆசையை வண்ண, வண்ண உணவு களாக்கிப் பரத்தியிருக்கும் புராணிகம் மற்றும் வேறு காலத்தின் பெருமிதத்தில் திளைக்கும் நரிகள் இன்றும் அடிக்கடி பரிகளாக வேடமிடும் பல அடுக்குகளிலான மதுரையை, ஆசையின் நித்திய குறியீடாக அவர் மாற்றியுள்ளார். தன் அணி கலனான 'ஆசை'யின் பாம்பால் மீண்டும் ஜயபாஸ்கரன், கவிதை கள் வாயிலாக ஆலவாயை அளக்க முயன்றிருக்கிறார். தமிழ்க் கவிதையெனும் அகன்ற சன்னதியில் மிக அழகிய, 'சின்ன மோகினி' உருவமாக ஜயபாஸ்கரன் இருப்பார்.

ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்



சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம்

ந. ஜயபாஸ்கரன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 64
விலை ரூ. 50

கயல் கவின்

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 1 | இதழ்: 10 | அக்டோபர் 2013

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்
சிவதாணு

முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர் இலாகா
99445 83282
99529 72557

சர்குலேஷன் & சந்தா
77080 58283

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

இந்த இதழில்

02 இந்திய சினிமா நூற்றாண்டு கொண்டாட்டங்கள்?
சினிமா ரசிகன்

04 மூடர் கூடம்.
சிஷ்டி

08 தங்க மீன்கள்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

18 தங்க மீன்கள்
பெருமாள்முருகன்

24 எனது திரை அனுபவங்கள்
பொன்னீலன்

28 தமிழ்த்திரை
சேரலாதன்

30 தமிழ் சினிமாவின் தனித்துவமும் சாதனைகளும்
ராஜன் குறை

36 எனக்குப் பிடித்த திரைப்படம்
இளங்கோ டிசே

40 மணிரத்னம் சினிமா: ரோஜா
யமுனா ராஜேந்திரன்

50 இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்
இராகவன்

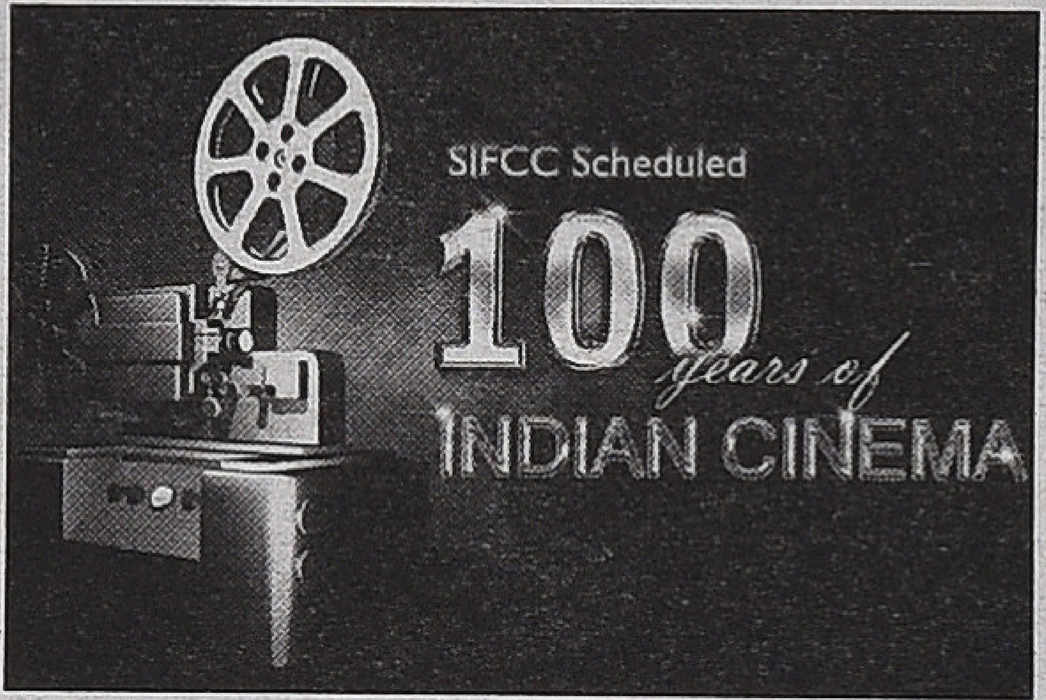
52 இருந்தாலும் அவர்தான் பெஸ்ட்
உஷாதீபன்

56 சில இயக்குநர்கள் சில திரைப்படங்கள்
வண்ணநிலவன்

58 தமிழ் சினிமாவும் சி சென்டர் ரசிகனும்
குமரன்தாஸ்

இந்திய சினிமா நூற்றாண்டு கொண்டாட்டங்கள்?

சினிமா ரசிகன்



தற்கால தமிழகம், பாகுபாடு கொண்ட அரசியல் தலைவர்களுடன் வாழ விதிக்கப்பட்டிருக்கிறது. எல்லா முக்கியமான பொது விழாக்களையும் தங்களது விழாவாக மாற்றிக்கொள்வதில் இவர்களுக்குள் நடக்கும் போட்டி எதிர்கால சந்ததிகளின் காழ்ப்புக்கு ஆளாகப்போவது நிச்சயம். அப்பொழுது வரலாறு இவர்களை எத்தகைய இடத்தில் நிறுத்தப்போகிறது என்று நினைத்துப் பார்த்தால் நிச்சயம் இப்படி நடந்து கொள்ள மாட்டார்கள். இன்னும் சொல்லப்போனால், இவர்களது இறுதிக் காலத்திலேயே இவர்கள் கரும்புள்ளி போல சுருங்கி போகப் போகிறார்கள் என்பதுதான் நிதர்சனம். தமிழின் இருண்டகாலம் போல, தமிழின் பெருமிதமற்ற காலம் என்று இக்காலத்தை சொல்லலாம். ஒரு ஜனநாயக அரசில் உட்கார்ந்து கொண்டு, எந்த கூச்சமும் இல்லாமல், அரசை தங்களது சொந்த உடமை போல பாவிக்கிறார்கள் இவர்கள்.

அரசியல்வாதிகளின் இந்தக் குணத்தை கண்டு பொங்காத தமிழ் குடிகளுக்கு சொரணை என்று ஒன்று உள்ளதா? ஒட்டுமொத்த தமிழ்க் குடிகள் இருக்கட்டும், முதலில் இந்த தமிழ் சினிமாக்காரர்கள் தமிழ் சினிமாவை ஐந்தாண்டுக்கு ஒருமுறை ஆளும்கட்சியிடம் கைமாற்றுவதை நிறுத்தவேண்டும். இது ஒரு பொதுவான துறை; பலவிதமான கனவுகளுடன் வந்து சினிமா கலை ஆளுமையாக மாறுபவர்கள்தான் இத்துறைசார்ந்த அனைத்து விதமான விளைவுகளுக்கும் உரியவர்கள். மாறாக, குறிப்பிட்ட ஒரு கட்சித் தலைவர் அல்ல!

இந்திய சினிமா நூற்றாண்டு விழாவின் அபத்தங்கள் எண்ணிலடங்காதது. உண்மையில் இது இந்திய சினிமாவின் நூற்றாண்டுதான், தென்னிந்திய சினிமாவின் நூற்றாண்டு அல்ல. இந்திய சினிமா என்றால் எங்கே போனது வங்காள சினிமாவும் அசாமிய சினிமாவும் மராத்திய சினிமாவும் ஒரிய சினிமாவும் இந்தி சினிமாவும்?

சரி, தென்னிந்தியாவின் பெரும் கலைத்தொழிலான தமிழ் சினிமாவை முன்னிறுத்துவதுதான் இந்த விழாவின் நோக்கமென்றால், நடைபெற்று முடிந்திருக்கும் விழா அப்படியான எந்தத் திசையையும் காட்டியதாகத் தெரியவில்லை. இத்துறையின் வளர்ச்சிக்கு அரும் பணியாற்றியவர்கள் இதன் வரலாற்று நாயகர்கள், அவர்களை பற்றிய விபரங்கள் நுனிப்புல் மேயுமளவுக்காவது இன்றைய விழா ஆளுமைகளுக்கு தெரியுமா?

நூற்றாண்டு கொண்டாட்டங்களை ஒட்டிய நிகழ்ச்சி நிரல்களில் இடம் பெற்றிருந்தது பெரும்பாலும் கலை நிகழ்ச்சிகளும் பழைய திரைப்படங்களின் திரையிடல்களும்தான்! கலை நிகழ்ச்சி என்றால் பழைய பாடல்களை பற்றிய கட்டுரை வாசிப்பு அல்லது அது பற்றிய வரலாற்று ஆவணப்படத் தொகுப்பு, அதை நினைவுறுத்தும்படியான நடன நிகழ்ச்சிகள் என்றும்; பழைய படமென்றால் ‘கீசகவதம்’, ‘தியாகபூமி’, ‘ஏழை படும்பாடு’, ‘உன்னைப்போல் ஒருவன்’ போன்ற படங்களை மீள் நுண்பதிவு (Digital Restoration) செய்து திரையிடல்; பழைய தமிழ்த் திரைப்படங்களின் அபூர்வமான, இதுவரை காணாத (அதுபோல் நிறைய திரைப்படச்சுருள்கள் இருக்கிறது) தொகுப்புகள் கொண்ட ஆவணப்படத் திரையிடல் என்று நீங்கள் நினைத்தால் நிச்சியமாக நீங்கள் சராசரி தமிழ் சினிமா ரசிகராக இருக்கமுடியாது. கலை நிகழ்ச்சிகள் என்றால் நடிக நடிகையரின் குத்தாட்டம்; பழைய படமென்றால் ‘ஆயிரத்தில் ஒருவன்’, ‘அடிமைப்பெண்’. ஓர் அரிய தமிழ் சினிமா புகைப்படக் கண்காட்சிகூட இல்லை.

ஒரு பொது விழாவில் நலிந்தவர்களை முன்னிலைப்படுத்தி அவர்களது தீவிரமான பங்களிப்பை பேசுவதைப் போன்ற உத்தமமான செயல் வேறு எதுவும் இருக்க முடியாது. ஆனால், இந்த விழாவுக்கு கொடுக்கப்பட்ட பத்துக் கோடி ரூபாய் பொதுமக்கள் பணம் மீண்டும் நட்சத்திரங்களின் அட்டகாசத்திற்கே செலவழிக்கப்படுவது வேதனையான ஒன்று. இந்தப் பணத்தை அழிந்து வரும் பழைய தமிழ் திரைப்படப் பிரதிகளை மீட்டெடுக்கும் நுண்பதிவு பணிக்கு கொடுத்திருக்கலாம். அப்படி நடந்திருந்தால் பல பழைய தமிழ்த் திரைப்படங்கள் உயிரை விடாமல் காலம் கடந்து பேசிக் கொண்டிருக்கும்.

ஒரு துறையின் வரலாற்றைக் கொண்டாடும் சமயம் அதன் இலாபங்களும் புகழ்களும் மட்டும் கணக்கில் கொள்ளப்பட

வேண்டியவை அல்ல. அதை மரியாதையான இடத்திற்கு, தீவிர சிந்தனைக்கு உட்படுத்தியவர்களே கௌரவப்படுத்தப்பட வேண்டியவர்கள். வீட்டில் மனைவி பிள்ளைகளிடம் முகத்தடி பட்டு, அவமானப் பட்டு, பைனான்ஸ்காரனிடம் தலைகுனிந்து நின்று தமிழ் சினிமாவை தலைநிமிர்த்தி வைத்த நட்ராஜ முதலியார் முதல் கே. சுப்ரமணியம், டி.ஆர். சுந்தரம், ஏ.வி. மெய்யப்பன், எஸ்.எஸ். வாசன், எல்லிஸ்.ஆர். டங்கன், காந்தி பற்றி சர்வதேச தரத்துடன் ஆவணப்படம் எடுத்த ஏ.கே. செட்டியார், ஒளிப்பதிவு மாமேதை மார்கஸ் பாட்லி, இசை மேதை ஜி. ராமநாதன் என தமிழ் சினிமா ஆளுமைகளின் பெயர்கள் ஞாபகம் வருகிறது. இவர்களது புகைப்படங்களை நீங்கள் எதிர் பார்த்தால் அல்லது மேடையின் பிரதானமான சுவரொட்டியிலாவது அவர்கள் இருப்பார்கள் என்று எண்ணினால் அது உங்களது சிந்தனைப் பிழை. அவர்களெல்லாம் இது போன்ற கட்டுரைகளில் பெயராக இடம்பெற்று ஜென்ம சாபல்யம் அடைய வேண்டியதுதான். அவர்கள் யார்? வரலாறு என்ன? சாதனைகள் என்ன? போன்றவைகளை விளக்கி ஒரு ஆவணப்படத்தையாவது எடுக்கவேண்டுமென்கிற சிந்தனை இயக்குநர் சங்கத்திற்கும் இல்லை, பத்துக்கோடி பெற்று நூற்றாண்டு சினிமா விழா (நட்சத்திர கலைவிழா) நடத்தும் பெரிய ஆளுமைகளுக்கும் இல்லை.

இந்த விழாவினையொட்டி சாலையோரம் வைக்கப்பட்ட பதாகைகளில் பெரும்பாலும் கடந்த பத்து வருடங்களில் எடுக்கப்பட்ட திரைப்படங்களின் சுவரொட்டிகளே பெரும்பாலான இடத்தை நிரப்பியிருந்தன.

தமிழ் சினிமா என்பது எப்பொழுதுமே தனிப்பட்ட நபர்களின் பங்களிப்பு. இந்த பங்களிப்பு என்பது ஒவ்வொரு திரைப்பட இயக்குநரிலிருந்து இறுதியாக திரைப்பட சுவரொட்டி ஒட்டும் தொழிலாளி வரைப் போய்ச் சேரும். புறவாசல் வழி வரும் அதிகாரங்கள் பங்களிப்பின் கூடாரத்தில் சிறு தருணங்கள் ஒய்வெடுக்கத்தான் முடியும்; ஒரு பொழுதும் நிரந்தரமாக ஒண்டிக்கொள்ள முடியாது.

■

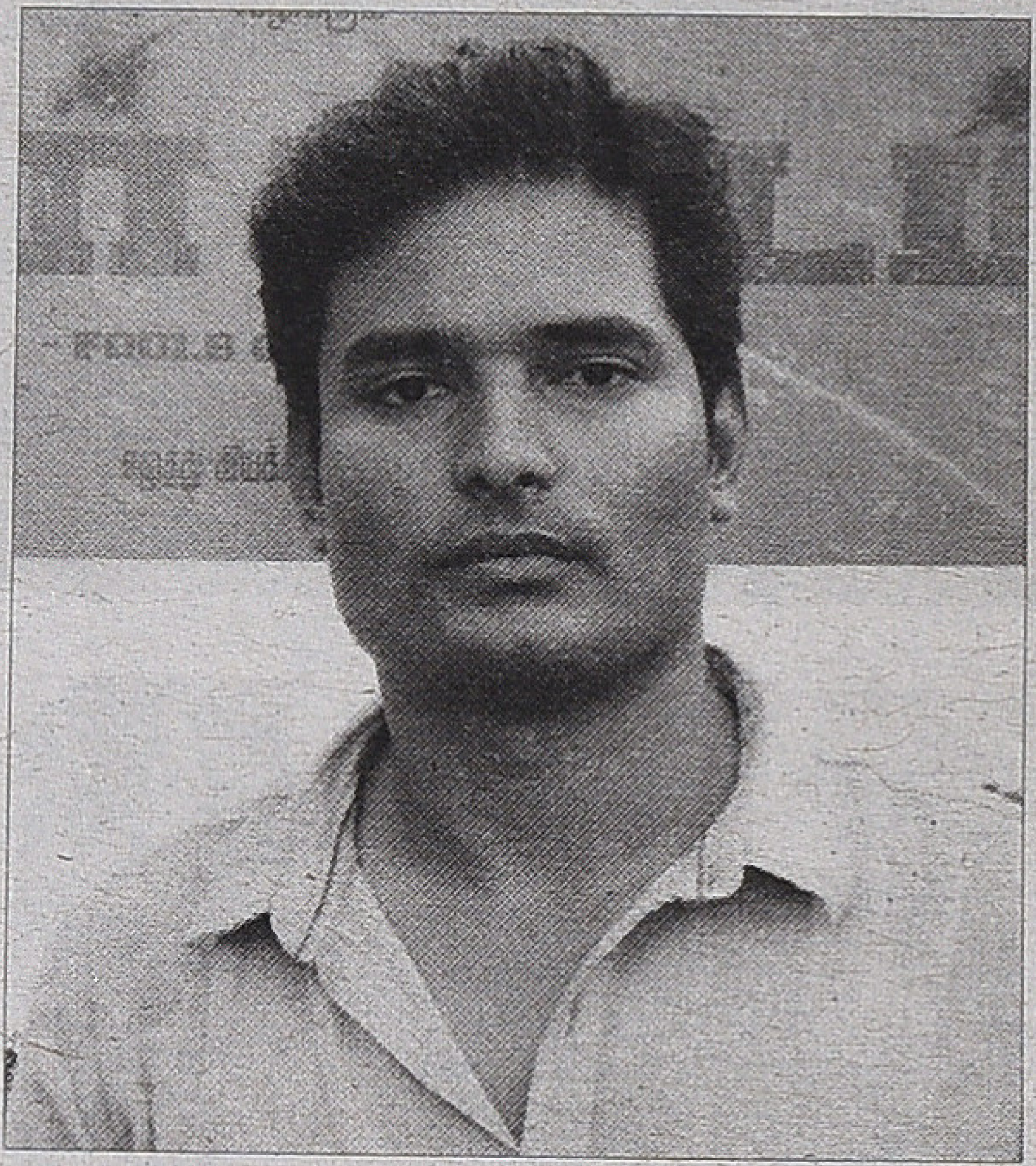
மூடர் கூடம்

சிஷ்டி

இந்திய சினிமாவின் தளத்தில் இருந்துகொண்டு உலக சினிமாவின் போக்கை தொடர்ச்சியாக அவதானித்து வருபவர்கள் இரண்டு விஷயங்களைக் கவனிக்க முடியும். ஒன்று: வடிவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் உலக சினிமாவில் ஏற்பட்டு வரும் பிரமிக்கத்தக்க வளர்ச்சி. மற்றொன்று: இந்திய சினிமாவில் நிலவும் தேக்க நிலை. நம்மைக் கடந்து செல்லும் எல்லாத் திரைப்பட விழாக்களும், இது எங்களுடையது என்று தயக்கமின்றிக் கொண்டாட ஒரு திரைப்படமாவது நமக்கு கிடைக்காதா என்ற ஏக்கத்தை நம்முள் இட்டுச் செல்கிறது. சமீபத்தில் வெளிவந்த ‘Ship of Thesis’ படத்தையும், தற்போது வெளிவந்திருக்கும் ‘Lunch box’ போன்ற படங்களையும் பெரும்பாலான இந்திய விமர்சகர்கள் கொண்டாடி தீர்த்ததை வைத்து ‘கொண்டாடுவதற்கு ஒரு படமாவது கிடைத்துவிடாதா’ என அவர்கள் ஏங்குவதைப் புரிந்துகொள்ளலாம். இந்திய சினிமாவிற்கே இந்த நிலை என்கிற போது தமிழ் சினிமாவை என்னவென்று சொல்வது. உறைந்த நிலை என்றுதான் கூற வேண்டும்.

இந்த உறைந்த நிலையில் இருந்து கொண்டுதான் ஏதேனும் ஒன்று நிகழ்ந்துவிடாதா என்று எதிர்பார்த்து காத்திருக்க வேண்டியுள்ளது; எந்தவொரு புதிய முயற்சியையும் எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அந்த தளத்தில் நின்று பார்க்கும்போது மூடர் கூடத்தை தமிழ் சினிமாவின் மிக முக்கிய நிகழ்வென்று சொல்லலாம்.

தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றை பொருத்தவரையில் சில விதிவிலக்குகளை தவிர்த்து தமிழ் திரைப் படைப்பாளிகளின் படைப்புச் சிந்தனை தன்னிச்சையாக இல்லாமல் ஹாலிவுட்டின் வெற்றிப்படங்கள் (தற்போது கொரிய திரைப்படங்களையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம்), இந்தி மற்றும் வங்காள திரைப்படங்கள், உலக சினிமாவில் பெரும் கவனத்தை ஈர்த்த படங்கள், உலக சினிமாவின் மேதைகள் சிலரின் தாக்கங்கள் போன்றவற்றைச் சார்ந்துதான் இயங்கி வந்திருக்கிறது.



நவீண்

தமிழ் சினிமாவில் தாக்கங்களை ஏற்படுத்திய உலக சினிமா மேதைகளில் குரோசோவா, சாப்ளின், ஹிட்ச்காக் ஆகிய மூவரின் திரைப் பாணியும் பிம்பங்களும் தமிழ் சினிமாவிற்குள் பெருமளவில் புழங்கப் பட்டிருக்கின்றன. அதற்கு காரணம் அவர்களது திரைப்படங்களின் புற கட்டமைப்பு நமது தமிழ் சினிமாவின் ரசனையோடு ஒத்துப் போகக்கூடியதாக இருந்ததுதான். குரோசாவாவின் நாயக மற்றும் சாகச அம்சங்களும், ஹிட்ச்காக்கின் அதிர்வூட்டக்கூடிய காட்சியமைப்பு மற்றும் திருப்பங்களும், சார்லி சாப்ளினின் இலகுவான நகைச்சுவை மொழியும் தமிழ் சினிமா ரசனைக்கு வெகு அருகாமையில் இருந்தது. இவர்களைத் தவிர்த்து உலக சினிமாவில் பாதிப்புகளை ஏற்படுத்திய மேதைகள் பலர் நமது படைப்பாளிகளைப் பெரிதும் ஈர்த்தும் அவர்களுடைய பாதிப்பை தமிழ் சினிமாவில் அதிகம் பார்க்க முடியவில்லை. கீஸ்லோவ்ஸ்கியையோ பெர்க்மென்னையே அப்பாஸையோ உள்வாங்கிக் கொள்ளக்கூடிய பலம் இன்று வரை தமிழ் சினிமாவிற்கு இல்லை. ஆங்காங்கு ஒரு சில படைப்பாளிகள் அவர்களுடைய சில காட்சித் துண்டுகளையும் அடிப்படைக் கதையமைப்பையும் திருடிக்கொண்டது மட்டும்தான் நடந்தேறியிருக்கிறது. இந்த வரிசையில் தொன்னூறுகளின் ஆரம்பத்தில் ஹாலிவுட்டின் வெகுஜன சினிமாவிற்கு வெளியே இருந்து அதன் போக்கை அசைத்துப் பார்த்தவரான குவான்டின் டொரான்டினோவை முதல் இடத்தில் வைக்கலாம்.

குவான்டின் டொரான்டினோ படங்களில் கையாளப்படும் அதீத ரத்தமும் எதிர்பாராத நேரத்தில் வெடித்துக் கிளம்பும் காட்சியின் தீவிரமும் சூழலுக்கு முரணான நகைச்சுவையும் நமது படைப்பாளிகளை பெரிதும் ஈர்த்தும்கூட தமது படைப்புகளில் அவரது தாக்கத்தைக் கொண்டுவர முடியவில்லை. காரணம், டொரோண்டினோ கட்டமைக்கும் சிக்கலான திரைக்கதையமைப்பும் செறிவான

நீண்ட உரையாடல்களின் வழியே அவர் கதையை நகர்த்திச் செல்லும் முறையும் தமிழ் சினிமா ரசிகர்களின் ரசனைக்கு உகந்ததல்ல என அவர்கள் நினைத்ததுதான். அது உண்மையும் கூட.

சமீபத்தில் வெளிவந்த 'டெல்லி பெல்லி' முதல் 'சூது கவ்வும்' வரையிலான படங்கள்கூட டெரான்டினோவின் ஆரம்ப காலத்திலிருந்து அவரை பின்பற்றி, அவரது பாணியின் இலகுவான ஒரு வடிவத்தை வழங்கி வந்த இயக்குநர் கெய்ரிட்சின் திரைப்பாணியே தவிர டெரான்டினோவுடையது அல்ல. அந்த வகையில் முதன்முதலாக டெரான்டினோவை சரியாக உள்வாங்கி தனக்கென ஒரு தனித்த கலைத்தன்மையையும் உருவாக்கிக் கொண்டு தமிழில் வந்திருக்கும் திரைப்படமாக மூடர் கூடத்தை சொல்லலாம். உலக சினிமாவின் வாசனையை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டிருந்த தமிழ் சினிமாவில் அதன் ஆண்மாவை எடுத்துக் கொள்ளும் படங்களில் ஒன்று.

வடிவத்தை பொருத்த மட்டில் 1992ஆம் ஆண்டு வெளியான குவான்டின் டொரன்டினோவின் முதல் திரைப்படமான 'Reservoir Dogs' (நீர்த்தேக்க நாய்கள்) பாதிப்புதான் மூடர் கூடத்தின் வடிவம். 'Reservoir Dogs'இல் ஒரு வைரக்கொள்ளையை நடத்தும் கும்பலுக்கு நடக்கும் முன்னும் பின்னுமான நிகழ்வுகள் காட்சிப்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது. அந்த படத்தில் காட்சிப்படுத்தாமல் விடப்பட்ட ஒரு கும்பல் நடத்தும் கொள்ளை சம்பவத்தை தனது திரைக் கதைக்கான களமாகக் கையாண்டிருக்கிறது மூடர் கூடம்.

சமூகத்தால் புறக்கணிக்கப்பட்டு, விளிம்புக்குத் தள்ளப்பட்ட நான்கு இளைஞர்கள், வெவ்வேறு காரணங்களுக்காக ஒரே காவல் நிலையத்திற்கு கொண்டு வரப்படுகிறார்கள். எதிர்பாராத விதமாக அவர்கள் நான்கு பேரையும் விடுவிக்கிறார் அந்த காவல் நிலையத்தின் அதிகாரி. போகும்போது நான்கு பேரும் சாப்பிட்டுக்கொள்ளும்படி கூறி ஐநூறு ரூபாய் தாளை நீட்ட அவர்கள் நேராக வந்து கூடுமிடம் ஒரு டாஸ்மாக் பார்.

சமூகம் தமக்கிழைக்கும் அநீதியையும் தங்களது கேவலமான நிலையையும் எண்ணி நொந்து கொள்ளும் அவர்களின் பார் உரையாடல், சமூகத்தின் மீது குற்றச்சட்டுகளை வைக்கும் கோபமான உரையாடலாக மாறுகிறது. அந்த கோபத்தின் விளைவாக அந்த நால்வரில் ஒருவனான வெள்ளையின் இரக்கமற்ற பணக்கார மாமா வீட்டை கொள்ளையடிக்கலாம் என முடிவு செய்கிறார்கள். வெள்ளையின் மாமா தனது குடும்பத்துடன் வெளியூர் சென்றிருக்கிறார் என்பதால்தான் அந்த வீட்டை கொள்ளையடிக்க தீர்மானிக்கின்றனர். ஆனால், அங்கு சென்ற பிறகுதான் தெரிகிறது அவர்கள் மறுநாள் மாலைதான் வெளியூர் செல்லப் போகின்றனர் என்று. கொள்ளை திட்டம் குழைந்து போய்விட, அவர்கள் நால்வரும் அந்தக் குடும்பம் புறப்படுவதற்கு தேவையான வேலைகளை செய்யும்படி நேர்கிறது. அந்த குடும்பம் அந்த நால்வரையும் வேலையால் பிழிந்து எடுக்கிறது. ஒரு கட்டத்தில் அவர்களது அதிகாரம் எல்லை மீற இவர்கள் நால்வரும் பொறுமையிழந்து தமது கைகளை ஓங்குகிறார்கள். அந்த குடும்பத்தையும் அந்த வீட்டிலிருக்கும்

வேலைக்காரனையும் ஒரு அறையில் கொண்டு வந்து கட்டுப்பாட்டில் வைத்து, வீட்டைக் கொள்ளையடிக்க முயல்கின்றனர். இதற்கிடையில் அதே வீட்டில் இருக்கும் ஒரு பொம்மையைத் திருட இவர்களுக்கு முன்பே உள்ளே நுழைந்திருக்கும் முட்டாள் திருடனொருவனும் ஒரு அறையினுள் மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறான். இந்த ஒரு சூழலைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு கூர்மையான உரையாடல்கள் வழியாகவும் முரணான நகைச்சுவையின் வழியாகவும் இறுதி வரை தளர்வில்லாமல் நகர்ந்து செல்கிறது திரைக்கதை.

படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியும் வெறும் திரைக்கதையை நகர்த்துவதற்காக அல்லது பார்வையாளர்களுக்கு கிளர்ச்சியூட்ட என்று மட்டும் இல்லாமல் தன்னளவில் அது அதிகபட்ச சாத்தியத்தை எட்ட முயல்கிறது. படத்தின் துவக்கத்தில் வீசப்படும் பின்னணிக் குரலிருந்தே அந்த முயற்சி தொடங்கிவிடுகிறது. "வாழ்க்கையோட பெரும்பாலான விடியல் வழக்கமானதாவே இருக்கு. முழிச்சோம், குளிச்சோம், சாப்ட்டோம், உழைச்சோம், உறங்குனோம்னு சக்கரம் சுத்திக்கிட்டேயிருக்கு. இந்த சுழற்சி நிக்கிற கடைசி நேரத்துல நாம திரும்பி பாத்து, வந்ததோட பலன் என்ன, வாழ்ந்த வெறுமை என்ன அப்டீங்கிறத உணர்றோம். இந்த மரணம் நோக்கிய பயணத்தில, முடிவ மட்டுமே - நம்ம ஒவ்வொரு செயலோட விளைவ மட்டுமே எதிர் நோக்கி பயணிக்கிற நாம, பயணந்தான் வாழ்க்கைங்கிறத மறக்கிறோம். நமக்கு ரொம்ப பக்கத்தில, நமக்குள்ளேயே இருக்கிற வாழ்க்கைய வெளில தேடி அலையிறோம். கடைசி வரைக்கும் அது கிடைக்காமயே சாகிறோம். என்னோட இந்த விடியல் என்னவா வேணா இருக்கலாம்; ஆனா கண்டிப்பா வழக்கமானது இல்ல." இந்த வசனங்கள் படத்தை துவக்குதற்கான வெறும் ஒரு கருவியாக மட்டும் பயன்படுத்தப்படவில்லை. படத்தில் நுழைவதற்கான ஒரு சாவியாகவும் நமக்கு தரப்படுகிறது. இந்தப் படம் நமக்கு தர இருப்பது முடிவை நோக்கிய ஒரு கதையை அல்ல ஒரு செயல் தரக்கூடிய அனுபவம்தான் என்பதை சொல்கிறது. இது ஒரு வழக்கமான படம் இல்லை என்பதையும் சொல்கிறது.

இந்த வசனங்கள்தான் படத்தின் 'அடிப்படை ஒரு வரி' (Theme line). படத்தின் திரைக்கதை சுருக்கம், படத்தில் கையாளப்படும் உளவியல், படம் முன்வைக்கக்கூடிய தத்துவப் பார்வை. படத்தின் துவக்கத்தில் நமது கவனத்தை கோரி நிமிர வைக்கும் இந்த வசனங்கள் மட்டும் தான் முதலும் கடைசியுமான பின்னணிக் குரல். இதன் பிறகு கதையை நகர்த்துவதற்கோ காதாபாத்திரத்தை விளக்குவதற்கோ எந்த இடத்திலும் பின்னணிக் குரல் பயன்படுத்தப் படவில்லை.

இதற்கடுத்து வரக்கூடிய ஒவ்வொரு காட்சியுமே கதையை நகர்த்துவதோடு மட்டுமல்லாமல். இந்தப் படம் முன்வைக்கக்கூடிய கருத்தியலுக்கான தர்க்கத்தையும், விளிம்பு நிலை மனிதர்கள் தரப்பு நியாயத்தையும், மேல்தட்டு வர்க்கத்தின் போலித்தனத்தையும்; தமிழ்ச் சமூகத்தின் அரசியல்; சினிமா போன்ற வெவ்வேறு அடுக்குகளில் காணப்படும் முரண் நகைகளையும் பொதுவுடமை தளத்தில் நின்றபடி பகடி செய்து கொண்டே செல்கிறது.

வழமையாக நமது தமிழ் சினிமாக்கள், உலக சினிமாவிலிருந்து அதனது வாசனையை மட்டும் தமது மசாலாக்களுக்குள் எடுத்துக் கொள்ளும். ஆனால், மூடர் கூடம் உலக சினிமாவின் உளவியல் மற்றும் கருத்தியல் தர்க்கங்களை உள்வாங்கிக் கொள்ள முயன்றிருக்கிறது. மாமா நவீனிடம், "திருடறது உனக்கு அசிங்கமா இல்லையா" என்று கேட்கும் கேள்விக்கு, "இந்த நாட்ல வெயிலுக்கும் மழைக்கும் ஒதுங்கக் கூட கூரை இல்லாத எங்க முன்னாடி, நாய்க்குகூட வீட கட்டி வச்சு நீங்க வாழ்றது தப்பில்லேன்னா, இதுவும் தப்பில்லதான்" என்று சொல்வார். இது குரோசாவாவின் 'ஹை அன்ட் லோ' படத்தின் ஒட்டு மொத்த சாராம்சம். அந்தப் படத்தின் திரைக்கதை மொத்தமும் இந்த கேள்வி பதிலின் மீதுதான் கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

நான்கு பேரும் வீட்டை விட்டு வெளியேறும் போது, அந்த வீட்டு வேலைக்காரனிடம் கிரிக்கெட் பேட்டைக் கொடுத்து, 'கொஞ்ச நேரம் நீ இவர்களைப் பார்த்துக் கொள்' என்று அவனிடம் அவர்களை ஒப்படைத்து வெளியே வந்து, கதவை அடைப்பார்கள்.

அவர்கள் கதவை அடைத்தவுடன் அந்த வேலைக்காரனின் குரல் கேட்கும்: "எல்லாரும் தலைகீழா நில்லுங்க." அதிகாரம் கிடைக்காத வரைதான் மனிதன் எல்லோருக்கும் இணக்கமானவனாக இருக்கிறான். அதிகாரம் கிடைத்ததும் அவனுள் இருக்கும் இரும்புக் கரங்கள் துருத்தத் தொடங்கி விடுகிறது என்பதைத்தான் அந்த ஒரேயொரு வசனம் போகிற போக்கில் சொல்லிச் செல்கிறது.

இதைப்போல் எல்லா காட்சி களையும் எடுத்து வைத்துக் கொண்டு பார்த்தோமானால் அந்த காட்சிகள் ஒவ்வொன்றும் எதாவது ஒரு வகையில் உச்சத்தை தொட முயல்கின்றன என்பதை நம்மால் கண்டுகொள்ள முடியும். மேலும், படத்தில் முன்கதை சொல்லல் போன்று, கதையைக் கட்டமைக்க பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கும் விதவித மான தொழில் நுட்ப உத்திகள் படத்தை தொழில் நுட்ப ரீதியாக ஒரு வலுவான இடத்திற்கு உயர்த்திக் கொண்டு சொல்ல முயல்கின்றன. குறிப்பாக, பின்னணி இசை இந்தப் படத்தை வழமையான படங்களி லிருந்து வேறுபடுத்திக் கொண்டு செல்ல முயல்கிறது.

நமது படங்களில் பின்னணி இசை அதிகபட்சமாக செய்வது திரைக் கதையைப் பின்தொடர்வதுதான். அதுவும்கூட இளையராஜாவிற்குப் பிறகு வந்தவர்களிடம் அபூர்வ மாகத்தான் அது நிகழ்கிறது. மூடர் கூடத்தில் இசை வெறும் திரைக் கதையை மட்டும் பின்தொடராமல் அந்தக் காட்சியின் கருத்தியல் பின் புலத்தையும் பின்பற்றி இசைக்கப் பட்டிருக்கிறது. குறிப்பாக படத்தின் இறுதிக் காட்சியில், சலீம் மற்றும் வக்கா இருவரின் மார்பையும் துப் பாக்கி துளைத்து, ரத்தம் கொப் பளித்து அவர்கள் மரணத்தை தொடும்போது இசைக்கப்படும் மிக இன்பகரமான பின்னணி இசை, மரணத்தின போதுதான் வாழ்வு எத்தனை இன்பகரமாக இருந்தது என அவர்கள் உணர்கிறார்கள் என் பதை சொல்கிறது.

டெரான்டினோ தனது படைப்பு களில், அதீத ரத்தம் என்பது வன் முறை என்பதையும் தாண்டி ஒரு ஜென் நிலைக்கு நம்மை உந்தக் கூடியதாக இருக்கும். மூடர் கூடமும் இந்தத் தன்மையை உள்வாங்க எத்தனிப்பதால் அது மட்டும்தான் தமிழில் டெரான்டினோவை சற்று நெருங்க முயற்சித்திருக்கும் படம் என்று நம்மால் கூற முடிகிறது.

அதே போன்று டெரான்டினோ தனது படைப்புகளை வழக்கமான வெகுஜன சினிமாவின் க்ளிஷேக் களாலும் மிகையான சினிமாத் தனங்களாலும் கட்டமைக்கிறார். விமர்சகர்கள் அவருடைய படைப்பு களை 'பிரிகொலாஜ்' என்று வர்ணிக் கின்றனர். பிரிகொலாஜ் என்பது உபயோகமில்லாத, கைவிடப்பட்ட மற்றும் குப்பை பொருட்களிலிருந்து உருவாக்கப்படும் ஒருவகையான கலை வடிவம். மூடர் கூடம் தமிழ் சினிமாவின் தாலி, வட சென்னை யின் ஆட்டோ, ஓரிடத்தில் உட் கார்ந்தபடி ஆட்டுவிக்கும் வில்லன் போன்ற க்ளிஷேக்களை கொண்டு முற்றிலும் வேறான அனுபவத்தை நமக்கு வழங்குகிறது.

மூடர் கூடம், தான் முயன்ற கலைத்தன்மையை அடைந்திருக் கிறதா இல்லையா, அல்லது அது இலக்கு வைத்த வணிக வெற் றியைப் பெற்றிருக்கிறதா இல்லையா என்பதை ஆராய்வதைக் கடந்து, ஒரு பாதுகாப்பான வணிக வட்டத் திற்குள் நின்றுகொண்டு தமிழ் சினிமாவிற்குள் இந்த அளவில் ஒரு சோதனை முயற்சியை செய்து பார்த்திருக்கும் மூடர் கூடத்தை நாம் பாராட்டத்தான் வேண்டியுள்ளது.

படத்தின் கதாப் பாத்திரமான நவீன் சொல்கிறான்: 'குதிச்சும் பழம் கிடைக்கலையேன்னு வருத்தப்படல, நம்மால இந்த அளவுக்காவது குதிக்க முடிஞ்சிச்சேன்னு அந்த முயற்சிக்காக சந்தோஷம்தான் படுறேன்.'

இதுதான் மூடர் கூடம்.

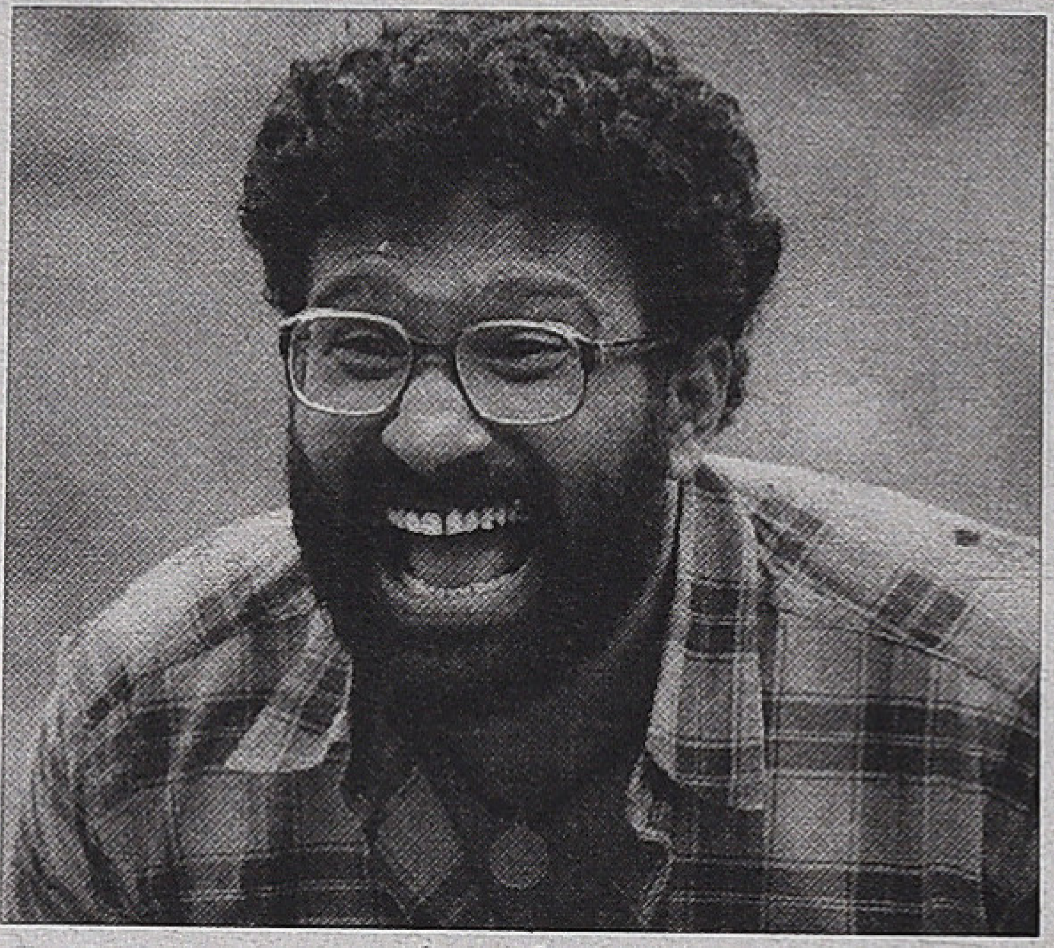
■

தங்க மீன்கள்

நெஞ்சை அள்ளும் சினிமாவும் நஞ்சைக் கக்கும் விமர்சனங்களும்

சுபகுணராஜன்

சமூக வலைத்தளங்கள் உருவாக்கியிருக்கும் கருத்துக்களம்(?) பிற துறைகளைவிடத் திரைத்துறைக்கு பாரதூரமான விளைவுகளை விளைவித்துவிட்டதாகவே தோன்றுகிறது. திரைப்படங்கள் குறித்த எதிர்பார்ப்பைக் கூட்டிவிடும் பணியை செவ்வனே செய்யும் வலைத்தள எழுத்துக்கள் அதனை வீழ்த்துவதிலும் பெரும்பங்காற்றிவிடுகின்றன. இந்த விபரீத விளையாட்டில் இந்தமுறை வலுவாகச் சிக்கிக் கொண்டது 'தங்கமீன்கள்'. கௌதம் வாசுதேவ் மேனன் தயாரிப்பில், 'கற்றது தமிழ்' ராம் இயக்கி நடித்திருந்த இப்படம் வெளியீட்டுக்கான அரங்குகள் கிடைக்காமல் இருப்பதாக செய்தி வடிவில் இணையவெளியில் பரபரப்பு கூட்டியது. அத்திரைப்படத்தைப் பத்திரிகையாளருக்கான காட்சியில் பார்க்க வாய்த்த நண்பர்கள் இது போன்ற திரைப்படங்கள் வெளியீட்டுக்குத் தவிப்பதே தமிழ் சினிமாவின் துரதிர்ஷ்டம் எனும் ரீதியில் பதிவிடத் துவங்கினர். அதைத் தொடர்ந்து வெளியான, 'ஆனந்த யாழை மீட்டுகிறாய்' பாடலும் அதற்கான எதிர்பார்ப்பைக் கூட்டியது. ஒரு பெரும் நடிகரின் திரைப்படம் வீழ்ந்த வாய்ப்பில் வெளியீடு கண்ட திரைப்படம் வழக்கமான பாணியில் விமர்சக வெளியை எதிர்கொண்டது.



ராம்

வழிந்து ஓடும் 'நகைச்சுவைப்' படங்களுக்கு நடுவே விழிபிதுங்கி நின்ற 'தீவிர' சினிமாக் காதலனுக்கு(?) காத்திரமான சினிமா ஒன்றைப் பார்த்ததான கிளர்ச்சி உருவானது. உருகி உருகிப் பார்த்த சினிமா குறித்த பதிவுகள் களமிறங்கின. அமெரிக்காவின் ஃப்ளோரிடா மாகாணத்தில் வாழும் மக்களுக்கு, மோதிர அப்பளம் வாங்கி, உடையாமல் இரண்டு விமானப் பயணங்களைக் கடந்து கொண்டு செல்லும் அப்பாவுக்கு அத்திரைப் படம் வெகு அணுக்கமானதானது. இன்னும் சிலர் அழுவதற்கான அரிய வாய்ப்பாக இத்திரைப்படத்தைக் கண்டடைந்தனர். 'அழுகாச்சி' படம் என்ற 'அபயக்குரலும்' கேட்டது. படம் வணிகரீதியான வெற்றியை நோக்கி நகர்வதான சாயல் தெரிந்ததும் களம் இறங்கியது, தமிழ் சினிமாவை உய்விக்க 'ஆனவரை' தங்களது உடல், பொருள், ஆவி ஆகிய அனைத்தையும் அர்ப்பணித்து 'மாற்று சினிமா'வை உருவாக்கியும், இன்னும் அடுத்த கட்டத்தை(?????) நோக்கி அதனை நகர்த்தவும் கங்கணம் கட்டிக்கொண்ட மாபெரும் சிந்தனையாளர் கூட்டமொன்று. 'நெஞ்சையள்ளும் சினிமா' ஒன்றினை 'நல்ல படம்' என்று எப்படிக் கூறலாமென சமருக்கு நின்றது. நம்மைப் போன்ற வெகுமக்கள் சினிமா உபாசகர்களுக்கு, இந்த 'மாற்று சினிமா' அணியினர் தொடர்ந்து உபதேசித்து வந்த 'உன்னத சினிமா' இதுதானோ என்ற குழப்பம் எழுந்திருந்த வேளையில், இந்தப் புதிய குரல் குழப்பத்தையும் அதிர்ச்சியையும் உருவாக்கிவிட்டது. ஒன்றிரண்டு கோட்பாட்டு அறிஞர்களிடம் மீண்டுமொருமுறை 'மாற்று சினிமா'வை அடையாளங்காணும் வழிவகைகளை போதிக்குமாறு யாசித்தபோது தோராயமாக கீழ்க் காணும் சில கட்டளைகளை மனதிலிருத்திக் கொள்ளுமாறு உபதேசித்தனர். (அவர்கள் என் புத்தக அலமாரியில் இப்பொழுதும் பத்திரமாக இருக்கிறது.) அவை யாவனவெனில்,

1. காத்திரமான கதைக்கரு ஒன்று அவசியம். அது இயல்பு வாழ்வின் அசாதாரண தருணமாக இருக்க வேண்டிய தில்லை. இன்றைய வாழ்வின் நெருக்கடிகளையும் சவால்களையும் தொட்டுச் சென்றால் நலம். பெரும்பாலும் பாப்புலர் சினிமாக்கள் பயன்படுத்தும் காதல் கதைகள், குடும்ப உறவு, பாசம் போன்றவை தவிர்க்கப்பட வேண்டும். ஆனால், அதேவேளையில் அது PRE-MARITAL அல்லது EXTRA - MARITAL RELATIONSHIP தொடர்பிலானதாய் இருப்பின் சூழலை உத்தேசித்து பயன்படுத்துவதில் தவறில்லை.

2. திரைக்கதை அவ்வாழ்வின் சாதாரண தருணங்களில் கிளைத்து எழும் நெருக்கடிகளை மட்டுமே காட்சி ரூபமாக்க வேண்டும். கதையோட்டத்தின் எந்தப் புள்ளியிலும் அதன் தீவிரம் குறைந்துவிடும் காட்சியமைப்புகள் கூடாது. அதாவது அதன் இறுக்கத்தைத் தளர்த்தும் நகைச்சுவையான

காட்சிகளோ அபத்தமான பாடல் காட்சிகளோ நுழைந்து விடக்கூடாது. முடிந்தவரை உரத்துப் பேசுவது தவிர்க்கப்பட வேண்டும்.

3. காட்சிகளின் சூழல், காலம் ஆகியவற்றை உத்தேசித்து திரைப்படத்தின் COLOUR TONE தீர்மானிக்கப்பட வேண்டும். கூடுமானவரை SOBER அல்லது DARK COLOUR TONE களை பயன்படுத்துதல் நலம்.

4. காட்சிப்படுத்தல்களில்தான் 'மாற்று சினிமாவின்' முழு ஜீவனும் இருப்பதால், கேமராவின் நகர்வு நிதான கதியில் மட்டுமே இயங்க வேண்டும். வேகமான, பரபரப்பான காட்சியாக்கம் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். காட்சிப்படுத்தல் கணம் தேவையான அளவிற்கு எடுக்கப்பட்ட பின்னும் கேமராவின் இருப்பு தொடர்ந்தபடி இருக்க வேண்டும். இயல்பு வாழ்வின் அலுப்பும் சலிப்பும் காட்சி வடிவில் உணர்த்தப்படும் நோக்கில் மட்டுமே கேமரா இயக்கம் நிகழ வேண்டும். கதைக் கருவின் வீர்யத்தை ஊனமாக்கிவிடும் சாத்தியம் கொண்ட 'அன்றாட வாழ்வின்' அடையாளம் கூடாது.

5. காட்சிகளை ஒருங்கிணைக்கும் போதும் வாழ்வின் 'அபத்தங்கள்' அதன் ஊடாக ஊடுருவியபடி இருக்கும்படிக்கு மௌனங்களும் அசைவற்ற பிம்பங்களும் காட்சிகளில் நிலைத்திருக்க வேண்டும். அந்த மௌனப்புள்ளிகளை மென்மையான இசைக்கூட்டு இணைத்திட வேண்டும்.

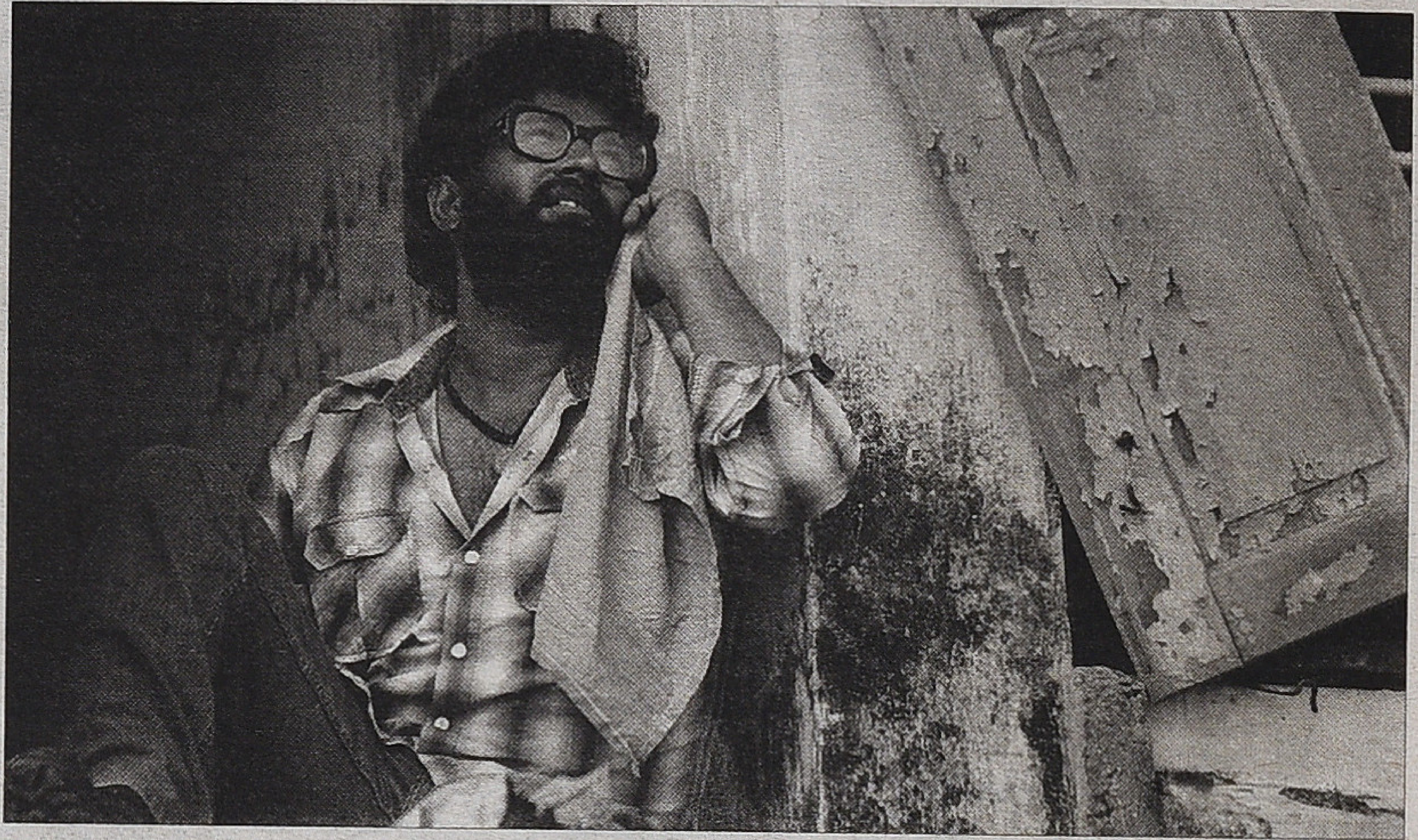
6. காட்சிக்களை இணைக்கும் இசைக்கோர்வையும் கதை தீர்மானித்த கதியில் மட்டுமே இயங்க வேண்டும். கூடுமானவரை முன் தீர்மானங்களுடன் உருவாகும் இசைக்கோர்வையும் தமிழ் அடையாளங்கொண்ட தாளக்கருவிகளைத் தவிர்க்க வேண்டும்.

7. 'மாற்று சினிமா'வின் பிரதானமான தளமே நடிகர்களின் உடல்மொழிதான் என்பதால் அதில் கவனம் மிக அவசியம். முடிந்தவரை நடிப்பதற்கான ஆர்வமும் விருப்பமும் உள்ளவர்கள் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். ஆர்பாட்டமான, ஆரவாரமான, கலகலப்பான, கூச்சலான வாழ்வுத் தருணங்கள் 'காவிய' வாழ்வுத் தருணங்களாகும் சாத்தியமற்றவை என்பதால் அவை முற்றிலுமாகத் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். உரத்துச் சிரித்தல், கதறி அழுதல் போன்ற இழிவாழ்வு சூழல்கள் 'மாற்று சினிமா'வின் அடிப்படைகளுக்கே எதிரானவை என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது. பிழிந்தெடுக்கும் சோகம்கூட முகத்தின் ஒரு தசைகூட அசையாத இறுக்கமான மௌனத்தால் மட்டுமே காட்சிப்படுத்தப்பட வேண்டும். நிலைத்து நிற்கும் கேமராவும் பின்னணி ஷெனாய் இசையும் கொடுக்கும் அழுத்தத்தைவிடவா முகபாவங்கள் வலுவானவை.

8. இறுதியானதும் மிகமுக்கியமானதுமான ஒன்று இனம், மொழி, வரலாறு போன்றவற்றின் மீது கவனக்குவிப்பு நிகழ்ந்து விடக்கூடாது. தமிழ் வாழ்வையே பிரதிநிதித்துவப் படுத்துவதானாலும் அதனை ஏற்கனவே இதற்கான முன்

மாதிரியாக இருக்கும் வங்காள, மலையாள, கன்னட அல்லது குறைந்தபட்சமாக ஐரோப்பிய, தென் அமெரிக்க வாழ்வுச் சூழல்களை நினைவு படுத்துவதான சாயலில் வடிவமைத்துக் கொள்வது நலம்.

இனி 'தங்க மீன்கள்'...



தங்கமீன்கள் மூன்று நான்கு மனிதர்களின் உலகுகள் ஒன்றை ஒன்று ஒட்டியும் வெட்டியும் சுழலும் புள்ளியில் நிகழும் கதைக்களம். வெற்றிகரமானவர்களும் வெற்றி தோல்வி குறித்த பிரக்ஞையற்றவர்களும் சேர்ந்துவாழ நிர்பந்திக்கப்படும்போது எழும் நெருக்கடிகளும் சவால்களுமே இங்கு பிரதானமானவை.

செல்லம்மா நிஜத்தின் சூடும் அவஸ்தைகளும் அறிமுகமாகாத வெளியில் எளிய கனவுகளோடும் கற்பிதங்களோடும் வாழும் சிறு குழந்தை. கல்யாணி, தான் தோற்றுப் போனதாகவே உணராத தகப்பன்; தான் இட்டு நிரப்ப முடியாத மகளின் தேவைகளைத் தனது நெருக்கமும் அரவணைப்புமான இருப்பின் வழியாகவே ஈடுசெய்திட நினைக்கும் எளிய மனிதன். தங்கமீன்கள் பற்றிய கற்பித உலகின் வழி தனக்கும் மகளுக்குமான விடுதலையைக் கட்டமைக்க முயல்பவன். வடிவு, காதல் மனைவி. பால்யம் கடந்தும் கடக்காத நாளொன்றில் காதலனின் தீர்மானமற்ற உலகிற்குள் பிரவேசித்து அதன் அத்தனை சவால்களையும் மௌனமான அழுத்தத்துடனும் சமயங்களில் குரல் உயராத எதிர்ப்பின் வழியும் கடக்க முயல்பவள். நல்லாசிரியர் விருது பெற்ற ஓய்வுபெற்ற தலைமையாசிரியர் அப்பா. எப்போதுமே சிரிக்காத ஆச்சி / அம்மா. அண்ணனுக்காக, அவனது மகளின் நலனுக்காக பொருளாதார ரீதியான எந்தவித உதவியும் செய்யத் தயாராய் இருக்கும் ஆஸ்த்ரேலிய சாஃப்ட்வேர் இன்ஜினியர் தங்கை.

கதைக்களத்தில் நிகழும் காட்சிகள் வெகு சொற்பமானவை. செல்லம்மாவுக்கு பள்ளிக் கட்டணம் செலுத்துவதுதான் கதை நிகழ்வின் தொடக்கப்புள்ளி. எவர்சில்வர் பட்டறையில் பாத்திரங்களுக்கு பாலிஷ் போடும் கல்யாணிக்கு ஆறு மாதமாக பட்டறை முதலாளி(?) பெரிசுவால் சம்பளம் கொடுக்க முடியவில்லை. ஆனாலும், 'சில்வர் மேனாக' தன் மகளுக்கும் அவளது தோழிகளுக்கும் தோற்றமளிப்பதற்காக அந்த வேலையை விரும்பிச் செய்கிறான் கல்யாணி. அந்த வேலையில் வெகுகாலமாக இருப்பதே, எந்தவித நெருக்கடியுமற்ற அந்த வேலை அவனது மகளுடன் நேரத்தைச் செலவிட வாய்ப்பளிக்கிறது என்பதுதான். பொறுப்பற்று இருப்பவனான மகன் குறித்த சலிப்பில், 'இவனைப் படிக்க வைப்பது என் பொறுப்பு. இவன் மகளுக்கும் நானேவா பணம் கட்டணும்' என அலுத்துக் கொள்ளும் அப்பாவின் வார்த்தைகள் சுட்டுவிடுகின்றது. தொழில் நசிந்து போனதைச் சொல்லி பெரிசு கைவிரிக்க, நண்பனிடம் கடன்பெற முயன்று 'கடன்கார மாமா'வாகித் துவள்கிறான்.

வடிவு, மத்தியதர வர்க்க வாழ்வில் 'சாமர்த்தியமற்ற' கணவனின் மனைவியாக வாழ நிர்பந்திக்கப்பட்ட பெண்களின் முழுமையான பிரதிநிதி. குறிப்பாகச் சொல்வதானால், இன்னும் மிச்சமாய் இருக்கும் கூட்டுக் குடும்பவாழ்வு எதிர்கொள்ளும் நவீனத்துவ சவால்களே அவளது வாழ்வு. அதிர்ந்து பேசிவிடக் கூடாது; அதேவேளையில் தன் குடும்பம் மற்றும் குழந்தை தொடர்பான அவதூறுகளை மௌனமாக ஏற்கவும் முடியாது. கடக்க முடியாததான சுவர்களும் கதவுகளும் ஜன்னல்களிலுமானது அவளது உலகு. நாஞ்சில் நாட்டு வெள்ளாளக் குடும்பங்களின் அச்சு அசலான மகள் / மருமகள் அவள். அவளுக்கு பணமில்லாமல் இருப்பது பொருட்டில்லை; ஆனால், பணமிருப்பவர்கள் மத்தியில் பணமில்லாமல் இருப்பதுதான் பெரும்பாடு.

'தங்கமீனாக' முயலும் பேத்தியைக் காப்பாற்றிய பதற்றத்தில் மகனை கைநீட்டி விடுகிறார் அப்பா. அர்த்தமற்ற கற்பனையை மகளுக்கு போதித்துவிட்டான் என்பதுதான் குற்றச்சாட்டு. பள்ளிப்படிப்பில் 'மந்தமான' குழந்தைக்கு அவளது கனவுகள் வழியாக அடையக் கூடியதான வேறொரு உலகினை அறிமுகம் செய்கிறான் கல்யாணி. அங்கு குளத்தின் அடியாழத்தில் 'தங்கமீன்கள்' மின்னியபடி சுழல்கின்றன.

அப்பாவின் கோபத்திற்கும் அடிக்கும் ஆளாகும் கல்யாணி வீட்டை விட்டு வெளியேற மனைவியை அழைக்க, அவள் மறுநாளின் யதார்த்தம் தன்னோடு தன் மகளையும் சுட்டுவிடும் என உணர்ந்து தன்னை 'கதவுகளை' இறுக அடைத்து சிறைப்படுத்திக் கொள்கிறாள். நண்பன் காட்டிய வழியில் கொச்சின் நகரை அடைந்து செக்யூரிட்டி வேலையில் சேர்கிறான், கல்யாணி. பகலில் துறைமுகத்தில் வாய்க்கும் வேலையைச் செய்து பொருளீட்டிவிட முயல்கிறான். பட்டாம்பூச்சியாய் பறந்தலையும் செல்லம்மா அவளது தாயை பதற்றத்திற்குள்ளாக்கியபடி இருக்கிறாள். கல்யாணியும் வடிவும் தொலைபேசியில் உரையாடும் ஒவ்வொரு நொடியும் செல்லம்மா குறித்ததாக இருக்கிறது. தன் பிறந்தநாளுக்கு 'வோடோ போன்' நாய்க்குட்டி வாங்கி வரும்படி கேட்கிறாள் செல்லம்மா. இருபதாயிரம் ரூபாய் மதிப்பிலான அந்த நாயை வாங்கப் பெரும்

போராட்டத்திற்குள்ளாகிறான் கல்யாணி. இறுதியில் செல்லம்மா தங்க மீனாகி வகுப்பறைகளிலிருந்தும் பரிட்சைகளிலிருந்தும் தப்பித்துவிட முயலும் போது, மகளைக் காப்பாற்றி தங்க மீன்களுக்கு 'வோடோ போன்' நாயை பதிலியாக்குகிறான்.

இனி 'தங்க மீன்கள்' மாற்று சினிமாவின் வரையரைகளைத் தொட்டும் விலகியும் செல்லும் புள்ளிகளைப் பற்றி யோசிக்கலாம். முதலில் கதைக்களம்...

1. கற்றல் தொடர்பான பிரச்சனைகள் உள்ள குழந்தைகளை 'மந்தமானவர்களாக' வகைப்படுத்தும் கல்விமுறை. மனனசக்தி மற்றும் அதன் அடிப்படையிலான மதிப்பெண் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் 'பிரைட்' அல்லது 'மக்கு' என இனம் பிரிக்கும் தேர்வுமுறை. அதிலும் ஆங்கில வழிக்கல்வி போதிக்கும் பள்ளிகளுக்கும் தமிழ்வழி கல்வி கற்பிக்கும் பள்ளிகளுக்குமான இடைவெளி. தாங்கமுடியாத சுமையானாலும் எப்பாடுபட்டாவது தங்கள் பிள்ளைகளை சிபிஎஸ்இ அல்லது மெட்ரிக் பள்ளிகளில் கல்விகற்க வைத்துவிட வேண்டுமெனும் தாய் தகப்பன்களின் பதற்றம்.

2. நசிந்துவரும் விவசாயம் மற்றும் சிறுதொழில்கள், பெரு நகரங்களை நோக்கி நகர்ந்து விட்ட வேலை வாய்ப்புகள்.

3. வெற்றிக்கான அளவுகோலை நுகர்வுச் சாத்தியத்தின் வழியாக மட்டுமே நிறுவ முனைதல்.

காட்சிகள்...

1. குளம் ஆழமானதும் ஆபத்தானதும்கூட என்பதை வார்த்தையாலன்றி, செயல் முறையில் அதில் இறங்கி சில நொடிகள் நீரில் அமிழ்ந்து செல்லம்மாவை அதிரச் செய்து உணர்த்தும் காட்சி.

2. மனமும் அறையும் புழுக்கமாயிருக்க, இருளில் அமர்ந்திருக்கும் வடிவு ஆசுவாசப்படுத்திக் கொள்ள வெளியே அழைத்துச் செல்ல வேண்டிக்கொள்ளும் காட்சி.

3. அர்த்தமற்ற, கற்பிதமான தங்கமீன்களை அறிமுகம் செய்து செல்லம்மாவை ஆபத்தில் சிக்க வைக்கப் பார்த்தானே என்ற கோபத்தில் மகனை அடித்து விடும் அப்பா. அப்பாவிடம் குரலுயர்த்திக்கூடப் பேசாமல், அதேவேளையில் ரோஷம் கொண்டவனாக மனைவியையும் குழந்தையையும் வெளியேற அழைக்கும் கல்யாணி. அடுத்தநாள் நிர்கதியாக நிற்க நேரிட்டுவிடும் என உணர்ந்து தன்னை 'சிறைப்படுத்திக்' கொள்ளும் வடிவு.

4. இரண்டாம் வகுப்பு பெயிலாகிவிட்ட தனது எட்டுவயது மகள் 'வயதுக்கு வந்துவிடக் கூடியதான சாத்தியம்' குறித்த அதிர்ச்சியும், 'நான் எப்பம்மா வயசுக்கு வருவேன்' என்று கேட்கும் குழந்தை தொடர்பான காட்சிகளும்.

5. விமான நிலையத்தில் வந்திறங்கும் தங்கையிடம் நாய் வாங்க இருபதாயிரம் ரூபாய் கேட்கும் அண்ணன். மறுக்கும் தங்கை. அண்ணன் வாங்கி வந்த ஐந்து ரூபாய் சாக்லெட்டை மகனிடம் 'கொடுடா. அது எங் கண்ணன் வாங்கித் தந்தது' என உரிமை பாராட்டும் தங்கை தொடர்பான காட்சிகள்.

6. வகுப்பறைகள் நடந்து கொண்டிருக்கும்போதே நடத்தப்படும் கட்டுமான வேலைகள் தொடர்பான காட்சிகள்.

7. செல்லம்மா அவள் தோழிக்குச் சொல்லும் எவிட்டாவின் கதைக் காட்சி.

காட்சியமைப்பு; பரபரத்துக் கிடக்கும் நகரத்தின் எந்தவித சாயலுமில்லாத சாவகாசமான கிராமப்புறம்; பச்சை வெளிகளும் நீர் நிலைகளும் சூழ்ந்த நாஞ்சில் நாட்டுப் பின்புலம்; நீர்வழிக்காக உருவாக்கப்பட்ட கால்வாயைக் கடந்து அடையவேண்டிய வீடு; சுமார் ஐம்பது வருடங்களுக்கு முன்னராக நடுவில் நீண்ட முற்றம் வைத்து

கட்டப்பட்ட மெட்ராஸ் டெரஸ் வீடு; கொச்சி நகரக் காட்சிகள் தவிர்த்தவை அனைத்தும் SOBER அல்லது SOFT TONEஇல். ரயில் தண்டவாளத்தை ஒட்டி அமைந்திருக்கும் பள்ளிகூட வயல்வெளியை அழித்தபடிதான் எழுந்திருக்கும். வாழ்வு அறுகிப் போன பூமி என்ற அடையாளம் திரைப்படம் முழுதும் காட்சிப்பட்டிருக்கும். வீடும் அதில் இயங்கும் மனிதர்கள் குறித்த காட்சிகளும் வாழ்வு குறித்த சில படிமங்களை உருவாக்க மட்டுமே பயன்பட்டிருக்கும். குறிப்பாக பெண்களின் இருப்பு அறைகளுக்குள்ளும் கதவுகளுக்குப் பின்னாலும் மட்டுமே. ஆச்சி / அம்மாவுக்கு நிலைவாசலை ஒட்டிய உள். வடிவு காட்சிப்படும் போதெல்லாம் ஜன்னல்களும் கதவுகளும் காட்சிகளின் பிராதானமான இடத்தைப் பிடித்திருக்கும். அப்பா பிரதானமாக வெளிஅரங்கிலும் வீட்டின் உள்ளில் கூடத்தின் நடுவிலும் காட்சிப்படுவார். கேமராவின் அசைவுகள் ஒரு போதும் வேகப்படுவதில்லை. இன்னும் சொல்வதானால் அதன் இருப்பு UN-OBSTRUSIVE-வாகவே இருக்கும். காட்சிக் கோணங்கள் பாத்திரங்களின் பார்வை வழியாக காண்பிக்கப்படுவதைவிட, பார்வையாளன் / இயக்குனர் கோணத்திலேயே காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். இறுதிக் காட்சிக்கு முந்தைய காட்சியில்தான் வீட்டின் முற்றம் முழுதுமாகக் காட்சிப்படும். இப்போது நடுநாயகமாக நாயுடன் குழந்தை, முதல்முறையாக முற்றத்தின் எதிர்ப் பகுதி காட்சிப்படும். அதில் முதல் முறையாக அமர்ந்து பேப்பர் படித்தபடி கல்யாணி. அவனுக்கு நேரெதிரே தங்கை, அவள் அமர்ந்திருக்கும் திண்ணையின் கடைசியில் வடிவு. அம்மா வழக்கம்போல உள்ளே. வெள்ளை பேண்ட்டும் சட்டையும் அணிந்து காட்சிக்குள்ளும் முற்றத்திலும் பிரவேசித்து செல்லம்மாவை அழைக்க தீர்மானமான தன் முடிவை அழுத்தமாகப் பேசுவான். இந்தக் காட்சியில் வீட்டின் முற்றம் முழுமையாகவும் துலக்கமாகவும் தெரியும்.

இசை: யுவன் ஷங்கர் ராஜாவின் இசைக்கோர்ப்பு உறுத்தலின்றி காட்சிகளின் TONEக்கு ஏற்றவாறு இயல்பாய் இயைந்து இருக்கும். 'ஆனந்த யாழை மீட்டுகிறாய்'இல் மட்டுமே தன் இருப்பை உணர்த்தி இருப்பார்.

காட்சிக் கோர்ப்பு; குறைந்த பொருட்செலவில் எடுக்கப்படும் திரைப்படங்களில் உயர் தொழில்நுட்பக் கருவிகள் இல்லாமையால் ஏற்படும் காட்சிப்படுத்தல் குறைபாடுகளின் அடையாளமே தெரியாதபடியான காட்சிக் கோர்ப்பு. காட்சிகளின் தொனியும் வண்ணமும் தொடர்ச்சியறுபடாமல் நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கும் கோர்ப்பு.

தமிழ் சினிமாவை உலகத்தரமான தாக்க 'மாற்று சினிமா' கோருபவர்களின் பெரும்பான்மையான சட்டவரையரைகள் 'தங்க மீன்கள்' திரைப்படத்தில் இருப்பதாகவே தோன்றுகிறது. குறிப்பாக மருந்துக்குக்கூட நகைச்சுவையின் சாயல் கிடையாது. இருக்கும் பாடலும் பாத்திரங்கள் வாயசைத்து பங்கு பெறும் வகையில் இல்லாமல், பின்னணியாகத் தோன்றுகிறது. திரைப்படத்தில் நாயகன் லேப்டாப்பை பிடுங்கி அடி வாங்கும் காட்சி சண்டைக்காட்சியில் சேராது என்றுதான் தோன்றுகிறது. பின் ஏன் ஒரு பெரும் பாரம்பர்யம் மிக்க தினசரி 'நஞ்சைக் கக்கும்' விமர்சனம் எழுதுகிறது. இன்னும் சிலர் 'நெஞ்சை நக்கும்' சினிமா என்று நிராகரிக்க முயல்கின்றனர் எனப் புரியவில்லை. உள்ளபடியே செல்லம்மாவின் அன்பை நினைத்து கொச்சியில் அழுவதான காட்சியும், குளத்திலிருந்து மகளை மீட்டவுடன் REACT பண்ணுவதான காட்சியில் மட்டுமே MELODRAMA சற்றுத் தூக்கலாக இருப்பதாகக் கருத வாய்ப்புள்ளது. அதுவும் அப்பன் ஆத்தா செத்தாலும் அரற்றி அழுதல் தமிழர்(???) மரபில்லை என வாதிடுவோருக்காக ஏற்பதானாலும், வேறு எங்கு தங்க மீன்கள் வழி தவறிவிட்டது எனப் புரியவில்லை.

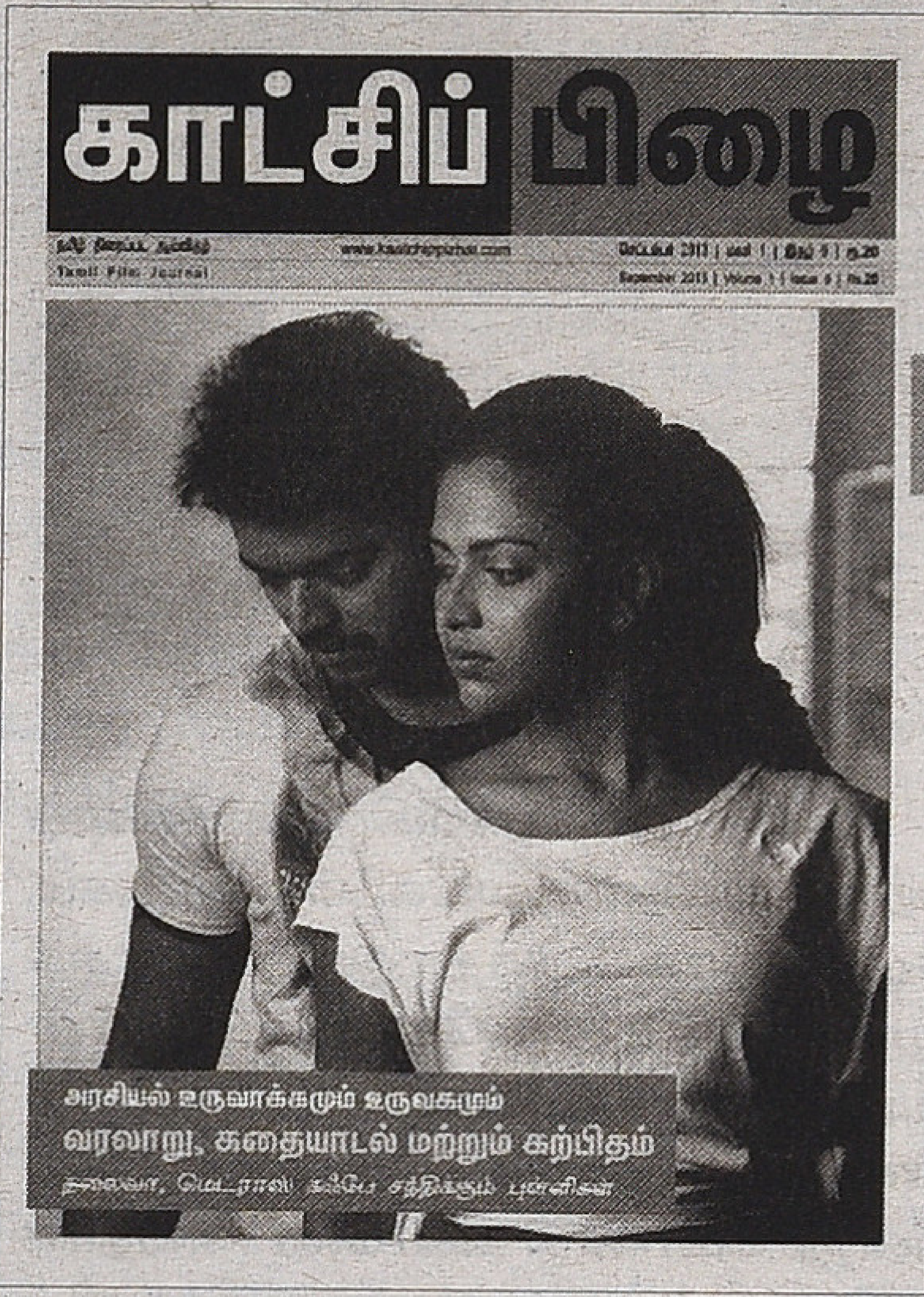
கல்யாணி சராசரியான மனிதன். அவன் மகள் மீது கொள்ளும் அன்பும் புரிதலும் அவனிலிருந்தே அவன் உருவாக்கிக் கொண்ட நியாயம். அது இன்னொரு தகப்பனுடைய அன்பையும் பரிவையும்விட எந்த வகையிலும் மேலானதும் தனித்துவமானதுமில்லை. நுகர்வை விசாலமாக்கியபடியிருப்பவர்கள் அதன் விலையையும் விளைவையும் ஒருபோதும் கடை விரிப்பதில்லை. செல்லம்மாவைப் போலவே கல்யாணிக்கும் 'வோடோ போன்' நாயின் விலை அதிகமென்பது தெரியாது. பிள்ளைகளின் / தங்களின் ஆசைகளுக்காக / நுகர்வுக்காக அன்றாடம் உழல்பவர்களை, அதன் விலை குறித்த அறிவு ஒருபோதும் அதற்கு எதிர் நிலைப்பாடு எடுக்கத் தூண்டிவிடுவதில்லை. கல்யாணியின் முடிவு தீர்வல்ல. தொடக்கமாக மட்டுமே அவதானிக்கப்பட வேண்டும். குறைந்த சம்பளமும் அதிக வேலைப் பளுவும் கொண்ட மெட்ரிக் பள்ளிகளைவிட, முறையான சம்பளமும் வேலை உத்தரவாதமும் உடைய அரசுப் பள்ளிகளை முறையாக செயல்பட வைத்தால் பிரச்சனையின் பொருளாதாரப் பகுதியையாவது சமன் செய்யலாம். திரைப்படங்கள் தீர்வு சொல்ல வேண்டியதில்லை. பிரச்சனைகளின் மைய இழையை அடையாளம் காட்டுவதேகூட பெரும்பணியாகலாம். ■

உண்மையான விருது!

சு. இராமசுப்பிரமணியன்,
தோவாளை:

'எம்.ஜி.ஆர். என்ற நடிகர், தமிழக முதல்வரானார்' என்ற ஒற்றை செய்தியைத் தட்டையாகப் புரிந்து கொள்ளும் தமிழ்த் திரைப்பட மாஸ் ஹீரோக்களை முன்வைத்து, செப்டம்பர் 2013 'காட்சிப்பிழை' இதழில் ராஜன்குறை எழுதியிருக்கும் 'அரசியல் உருவாக்கமும் உருவகமும்' என்கிற கட்டுரை முக்கியமானது. எம்.ஜி.ஆர். நடிப்பில் அரசியலையும் அரசியலில் நடிப்பையும் திறமையாகக் கலந்து வெற்றியடைந்தார் என்பதை சிறப்பாக எடுத்துச் சொல்கிறது. முன்னணி நடிகராகத் திகழ்ந்த எம்.ஜி.ஆரின் நீண்டகால அரசியல் மற்றும் சமூகப் பங்களிப்பை மறந்துவிட்டு, அவரைப் போல் நடிகரானதாலேயே (வேறு எந்தவிதமான தகுதியும் இல்லையென்றாலும்) எம்.ஜி.ஆர். போல் 'முதல்வர்' ஆகலாம் என நினைப்பது அவலம். ஒரு திரைப் படத்தில் மனோரமா தனது 40 வயது தாய்மாமனான பாலையாவிடம், 'மாமா, நீங்கள் இளைஞன் மாதிரி என்று சொன்னதை, நீங்கள் இளைஞன் என்றே எடுத்து கொள்ளலாமா?' என்பார். அது போல, இன்றைய முன்னணி நடிகர்கள், எம்.ஜி.ஆர். 'மாதிரி' இருப்பதாக நினைகிறோமே தவிர, எம்.ஜி.ஆர். ஆகிவிட முடியாது என்பதை உணர்த்தும் கட்டுரையாக உள்ளது. இவர்கள் அரசியலுக்கு வர வேண்டும் என்று நினைப்பதுகூட தவறில்லை. ஆனால், ஜோடியாக தமிழக 'முதல்வர்' நாற்காலியில் உட்கார நினைப்பது அவலம். அப்படியெல்லாம் நடக்க இது ஒன்றும் அவர்கள் நடிக்கும் திரைப்படம் அல்ல என்பதை உணர்த்தும் கட்டுரை ராஜன் கட்டுரை.

அந்தக் கால கதாநாயகிகள் மற்றும் அவர்களது வாழ்க்கைப் போராட்டங்களைக் கண்டறிந்து, அவற்றை நயம்பட எழுதிவரும் பா. ஜீவசுந்தரியின், தொடர் கட்டுரையான 'ரசிகை பார்வை'யைத் தொடர்ந்து வாசித்து வருகிறேன். நன்றாகயிருக்கிறது.



'மூன்றாம் பிறை' ஸ்ரீதேவியின் நடிப்பு பற்றி, 'தமிழ் சினிமாவின் அக நடிப்பு' என்ற கட்டுரையில், அஜயன் பாலா எழுதியது, அத்திரைப் படம் பற்றி, இத்தனை ஆண்டுகளாக எனக்கு இருந்து வந்த மனக் குறைக்கு வடிகாலாக அமைந்தது எனலாம். அவர் குறிப்பிடுவது போல, 'மூன்றாம் பிறை'யில் ஸ்ரீதேவியின் நடிப்புதான் சிரமமானது. அந்த பாத்திரத்தின் மாறுபட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் தன்மையைப் புரிந்து கொண்டு, அதனை சிறப்பாக செய்திருந்தார், ஸ்ரீதேவி. 'மூன்றாம் பிறை' திரைப்படத்தில் சிறப்பாக நடித்தமைக்காக, கமல்ஹாசனுக்கு தேசிய விருது வழங்கப்பட்டது. நியாயமாக பார்த்தால், அந்த விருது ஸ்ரீதேவிக்குத்தான் வழங்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அவருக்கு அந்த விருது கிடைக்காமல் தடுத்தது எது எனப் புரியவில்லை. இப்படி எழுதுவதால் கமல்ஹாசனின் நடிப்பைக் குறைத்து மதிப்பிடுகிறேன் என அர்த்தமல்ல. குறைத்தும் மதிப்பிடவில்லை. ஆனால், மூன்றாம் பிறையைப் பொறுத்த வரை, ஸ்ரீதேவியின் நடிப்பு, கமலஹாசனின் நடிப்பைவிட சற்றேனும் மேலாக இருந்தது என்பதுதான் உண்மை. ஆனாலும், இத்தனை ஆண்டுகள் கழித்தும்கூட, அஜயன் பாலா 'மூன்றாம் பிறை' ஸ்ரீதேவியின் நடிப்பை பாராட்டி எழுதியிருப்பது, அவருக்கு கிடைக்க வேண்டிய உண்மையான விருது இதுதான் எனக் காட்டுகிறது.

பாவண்ணனும், '16 வயதில் ஊஞ்சலாடும் மயிலை' அவருக்கே உரிய நடையில் நம் கண்முன்னே கொண்டு வந்து நிறுத்தியது அருமை. மறக்க முடியாத, மறுக்க முடியாத நடிப்பாளுமை ஸ்ரீதேவியுடையது. '16 வயதினிலே' படம் பார்த்துவிட்டு, தனது ஆசிரியர் சொன்னதாகப் பாவண்ணன் குறிப்பிடும் 'பாத்திர சமநிலை' அந்த படத்திற்கு மட்டுமே ஆனது. மயில் காத்துக் கொண்டிருப்பது, சப்பாணிக்காக; தமிழ் மக்கள் காத்துக் கொண்டிருப்பது?

சூர்யநிலா, சேலம்:

அறிவிக்கப்படாத மின்வெட்டினைப் போல, அறிவிக்கப்படாத தடைகளும் தமிழகத்தில் சாதாரணமாகி விட்டது. இதை நகை முரண் என்ற பதத்தில் தலையங்கம் எழுதப்பட்டது, பாராட்டத்தக்கது. வில்லன் யார், நாயகன் எவர்? என்று தெரியாமலேயே ஒரு மர்மம் தமிழகத்தில் தற்போது நடந்து முடிந்துள்ளது. ஒரு திட்டமிடுதலும் இல்லாமல் தான்தோன்றித் தனமாக எஸ்.ஏ.சி. வகையறா நடந்து கொள்வது நகை முரண் மட்டுமன்று, அதற்கும் மேலே.

குறையொன்றுமில்லாமல் சரியான கட்டுரையாக மிளிர்ந்துள்ளது ராஜன்குறையின் இரு படங்களைப் பற்றிய பார்வை. தலைவன் உருவாகும் புள்ளி; கற்பிதமும் வரலாறும் எல்லாம் எவர் சார் கேட்டார்கள்? நாங்கள் கொடி பிடிக்க ஒரிரு படங்களில் நடித்த தலைவர்கள் போதாதா? இரண்டு படங்களுமே (தலைவா, மெட்ராஸ் கஃபே) மகா குப்பை என்பது விஷயமுள்ளவர்களுக்கு முன்பே தெரிந்ததுதான். ஆனால், ஏற்பார்களா நமது இரசிக சிகாமணிகள்.

பெருமாள்முருகனின் 'நிலமும் நிழலும்' பகுதியில், இவ்வாரம் அகத்தியனின் படங்களை அறிமுகப் படுத்தியது சிறப்பு. திருச்செங்கோட்டினைப் போலவே, சேலத்திலும் பல தியேட்டர்கள் மூடப்பட்டுள்ளன. பெரும் புகழ்பெற்ற ஓரியண்டல், நியூ சினிமா, சித்ரா, சங்கம், சந்தோஷ், சப்னா, சாந்தம், கல்பனா, விக்டோரியா, சென்ட்ரல் மற்றும் புறநகர் தியேட்டர்கள் எல்லாம் மூடப்பட்டுவிட்டன. மல்டி ப்ளக்ஸ் மற்றும் ரிலையன்ஸ் நிறுவனங்களின் தியேட்டர்கள்தான் இன்று சேலத்தில் கோலோச்சுகின்றன. 'வரலாற்று உணர்வு நமக்கேது' என்று முதல் பாராவில் பெருமாள்முருகன் சொன்னதுதான் மீண்டும் நினைவுக்கு வருகின்றது.

'இமயத்தின் வீழ்ச்சி', 'அன்னக் கொடியும் அவிழ்ந்து விழும் டவுசர்களும்' ஆகிய இரண்டு கட்டுரைகளும் பாரதிராஜாவின் வீழ்ச்சிப் படலத்தைச் செறிவாகப் படம் பிடித்துக் காட்டியுள்ளது. தனது படைப்பாளுமையின் சாரம் உதிரத் தொடங்கி பல காலமாகியும் இன்னமும் விடாப்பிடியாக படங்களை இயக்கிக்கொண்டிருப்பது பாரதிராஜாவின் மிகப் பெரும் பலவீனம். அவரது பலமிக்க தூண்களான பாக்யராஜ், மணிவண்ணன் உள்ளிட்டோர் விலகியும்கூட இயக்கத்தை இன்னமும் விடாமல் பிடித்திருப்பது காலக்கொடுமை.

'மரியான்' படத்தினை பற்றிய ரஜன்குறை, அஜயன்பாலா இருவரின் கட்டுரைகளும் நிறைகுறைகளை அழகாகச் சொல்லியுள்ளது. நெய்தல் சார்ந்த மிகப் பெரும் மின்புலத்தில் இந்தக் கதை பெரும் வெற்றியை எட்டியிருக்க வேண்டும். வெறும் காதலை நேர்கோட்டில் சொல்லிய விதத்தில் ஏனைய பிரச்சினைகளை தவறவிட்டதைக் கட்டுரையாளர்கள் சரியாகச் சுட்டியுள்ளார்கள். நடிப்பும் இசையும் காலை வாரி விட்டிருந்தால் படம் அதள பாதாளத்திற்கு சென்றிருப்பதைத் தடுத்திருக்க முடியாது.

பாவண்ணனின் '16 வயதினிலே' படத்தைப் பற்றிய பதிவு நிறைவேறாத காதலின் நீட்சியாக இப்படத்தை கட்டுரையாளர் கண்ணுற்றது அழகு. படத்தின் புதிய உத்தியான 'சமநிலைத்' தன்மையை விளக்கியிருந்த விதம் கட்டுரையை பலப்படுத்தியது.

கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனைப் பற்றிய வண்ணநிலவனின் அறிமுகம், சுருக்கமாகயிருந்தாலும் விளக்கமாகயிருந்தது. கே.எஸ்.ஜி.யின் படங்களில் வசனம் படு கூர்மையாகவும், குடும்ப விளிம்புகளின் மேல் நின்று கொண்டு கோலோச்சுவதாகவுமிருக்கும். புராணப் படங்களில் 'தசாவதாரம்' படம் விடுபட்டுள்ளது. மேலும், கற்பகம் ஸ்டூடியோவும் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனுடையதுதான் என்பது காட்சிப்பிழை வாசகர்களுக்காக நான் தரும் கூடுதல் செய்தி.

க.சி. சிவக்குமாரின் திரையுலக அனுபவங்கள் வித்தியாசமானவை. வளைந்து கொடுத்தல், கூழைக் கும்மிடு போடுதல் போன்ற இத்யாதிகள் இல்லாத படைப்பாளிகளால் திரையுலக வெற்றிக் கனியை அவ்வளவு சுலபத்தில் பறித்துவிட முடியாது என்பது இவரது கட்டுரையின் வாயிலாகத் தெளிவு பெறுகிறது.

கண்ணாம்பாவின் சரிந்து போகாத தாய் பிம்பத்தை ஜீவசுந்தரி பதமாக எடுத்தாண்டுள்ளார். வணிகத் தந்திரம் பல திரைக் கலைஞர்களை வீதிக்குக் கொண்டு வந்துள்ளது. கமலஹாசன் போன்றோர்கள்கூட இத்தந்திரங்களின் ஜாலத்தில் தப்ப முடியவில்லை. பாவம் கண்ணாம்பாக்களும் காஞ்சனாக்களும்.

உச்சிப்புளி அருள், திருமங்கலம்:

காட்சிப்பிழையைத் தொடர்ந்து படிக்கிறேன். இம்மாத இதழில் மறக்கமுடியாத ஏ. கருணாநிதி பற்றி உஷாதீபன் சிறப்பாக எழுதி உள்ளார். இப்படி நினைவுகொள்ளத்தக்கவர்கள் பற்றி எழுதும் போழுது அவரது முதல் படம் எது எனக் குறிப்பிட்டால் ரசிகர்களுக்கும் வாசகர்களுக்கும் சிறந்த தகவலாக இருக்கும். போற்றத்தக்க எம்.ஆர். சந்தான லெட்சுமியும் எம்.ஜி.ஆரும் ஜோடியாக நடித்த படம் 'அபிமன்யூ'. தவறுதலாக 'வீர அபிமன்யூ' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. காஞ்சனாவும் ஏ.வி.எம். ராஜனும் நடித்த படம்தான் 'வீர அபிமன்யூ.'

சுரேஷ்கண்ணன், ஃபேஸ்புக்:

'காட்சிப்பிழை' ஆகஸ்ட் இதழில் வெளியாகியிருக்கும் க.சி. சிவகுமாரின் 'தி(த)ரையுலக அனுபவங்கள்' கட்டாயம் வாசிக்க வேண்டியதொன்று. எழுத்தாளர்களுக்கு மாத்திரமல்ல, ஒவ்வொரு மனிதனிடமே அவசியம் இருக்க வேண்டியது சுயஎள்ளல். தன்னைப் பார்த்தே சிரிப்பதற்கு ஒரு நுட்பமான மன திடம் வேண்டும். அபத்தமான இந்த வாழ்க்கையை சற்றாவது அர்த்தமுள்ளமாக்குவது நகைச்சுவை உணர்வுதான். சிவகுமாரின் இந்தக் கட்டுரையின் ஒவ்வொரு வரியிலும் நகைச்சுவையும் சுயஎள்ளலும் பொங்கி வழிகிறது. திரையுலகில் பணியாற்றிய... அதாவது அதற்காக முயன்ற, தோற்றுப் போன அனுபவங்களை மென்சோகத்துடன் சொல்லிச் செல்கிறார்.

திரையுலகில் பணியாற்ற வேண்டுமென்கிற பெருங்கனவு ஒன்று, ஒரு காலத்தில் என்னிலிருந்தது. சினிமாவைவிட சோறுதான் முக்கியம் என்பதால் அந்தக் கனவை மெல்ல மெல்ல தீயிட்டுப் பொசுக்கி விட்டேன். இன்னமும் அக்கனவு கனலாய் தீக்கங்காய் அடியில் இருந்தாலும், அப்போது நான் எடுத்தது நல்ல முடிவே என்பதை சிவகுமாரின் கட்டுரை நிரூபிக்கிறது.

ஸ்ரீதர் பாரதி, ஃபேஸ்புக்:

ஜூலை இதழில் பெருமாள் முருகனின் 'என்ரா பல்லக் காட்ர' கட்டுரையும், ஆகஸ்ட் இதழில் சுபகுணராஜன் அவர்களின் 'அன்னக் கொடி' கட்டுரையும் சிறப்பாக இருந்தன. இதழைத் தொடர்ந்து வாசித்து வருகிறேன், காட்சிப்பிழை அவ்வளவு ஈர்ப்பை உண்டாக்குகிறது, வாழ்த்துக்கள். ■

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா

- தனி இதழ்: 20 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்

பிற நாடுகள்

- தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 004 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

Kaatchippizhai
is now available on
Apple iPhone/iPad/Android and Web

Download and read it on Magzter

From your Apple iPad please go to App store and search for Magzter

From your Android Tablet please go to Google play and search for Magzter

http://www.magzter.com

காட்சிப் பிழை

தமிழ் சினிமா ஆய்விதழ்

மின்னிதழாகக்
காட்சிப்பிழையைப் படிக்க

MAGZTER
DIGITAL MAGAZINE STORE
TAP · READ · ENJOY

http://www.magzter.com/IN/kaatchippizhai/kaatchippizhai/Entertainment/

‘காட்சிப் பிழை’ கோட்பாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறதா?

ஒரு ஃபேஸ்புக் விவாதம்

ரவிக்குமார்: இந்திய சினிமாவின் நூற்றாண்டு கொண்டாடப்படும் இந்த நேரத்தில் மாற்று சினிமாவை விரும்புகிறவர்கள் ஒன்றிணைந்து ஏன் இன்னொரு விழாவை நடத்தக் கூடாது? நல்ல சினிமா எப்படி யிருக்கும்? அது தமிழில் உருவாக முடி யாமல் போனதற்கான காரணங்கள் எவை? என்று ஏன் ஆராயக்கூடாது? தமிழில் சிற்றிதழ்கள் என்ற பெயரில் நடத்தப்படும் சிறு வணிக இதழ்கள் வெளியிடும் சினிமா தொடர்பான கட்டுரைகள் எந்தவிதத்திலும் விமர் சனப் பார்வையை உருவாக்க உதவு வதில்லை என்ற மனக்குறையை பலரும் என்னோடு பகிர்ந்து கொண்டதுண்டு. 1980–90களில் பெங் களூரிலிருந்து வெளிவந்த ‘Deep Focus’ போல ஒரு பத்திரிகையைத் துவக்க ஏன் நாம் முயற்சிக்கக்கூடாது?

கவின் மலர், ஜீவா நந்தன், உமா வரதராஜன் மற்றும் வேறு 28 பேர்கள் இதை விரும்புகிறார்கள். 1 பகிர்வு.

ரவீந்திரன் ஸ்ரீராமச்சந்திரன்: ‘Deep Focus’ போல ஒரு பத்திரிக்கை மிக அவசியம்தான். அதனை உருவாக்கும் முயற்சியே ‘காட்சிப்பிழை’ என்று நினைக்கிறேன். அதுபோல, அதாவது ‘semi – academic’ ஆக வர, அதற்கான சினிமா கோட்பாடறிந்த விமர்சகர்கள் வேண்டுமளவுக்கு இல்லை என்று நினைக்கிறேன். நீங்கள் உட்பட ஒரு எட்டு பத்து பேர்தான் ஒவ்வொரு இதழிலும் மீண்டும் மீண்டும் எழுத வேண்டும்.

ரவிக்குமார்: ‘காட்சிப் பிழை’ கோட் பாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறதா? எத்தனை பேர் எழுதுகிறார்கள் என் பதைவிடவும் என்ன எழுதுகிறார்கள் என்பது முக்கியம்.

ராஜன்குறை கிருஷ்ணன்: ‘காட்சிப் பிழை கோட்பாட்டிற்கு முக்கியத் துவம் தருகிறதா?’ நல்ல கேள்வி. பத்திரிகையை தொடர்ந்து படித்து விட்டுதான் கேட்கிறீர்களா? உங்களை போன்ற நண்பர்களின் உதாசீனம் மிகவும் புண்படுத்துகிறது, ரவிக்குமார். இத்தகு உதாசீனத்திற்கான தேவை இருப்பதாக நான் நினைக்கவில்லை. உங்களுக்கு உடன்பாடு இல்லாமல் இருக்கலாம்; அதற்காக நாங்கள் எழுதுவதெல்லாம் கோட்பாடு இல்லாமலாகிவிடாது.

ரவிக்குமார்: எல்லா எழுத்துகளுக்குப் பின்னாலும் கோட்பாட்டை நாம் கண்டுபிடிக்கலாம். உங்கள் கருத்து களை ஏற்காததன் பெயர் உதாசீனம் அல்ல.

ராஜன்குறை கிருஷ்ணன்: கருத்தை ஏற்பதும் ஏற்காததும் பிரச்சினையே இல்லை. எல்லா எழுத்துக்கள் பின்னாலும் கோட்பாட்டை நாம் கண்டு பிடிக்கலாம் என்பதற்கும் ‘காட்சிப்பிழை’ கோட்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் தருகிறதா என்ற கேள்விக்கும் என்ன தொடர்பு? நீங்கள் காட்சிப்பிழையின் கோட்பாட்டு முயற்சிகளில் உடன்படவில்லை என்றால் அது புரிந்துகொள்ளத் தக்கது. அல்லது நீங்கள் நினைக்கும் ‘Deep Focus’ போன்ற பத்திரிகை வேறுவிதமான கோட்பாட்டு அடிப் படைகளைக் கொண்டது என்றாலும் பிரச்சினையில்லை. ‘காட்சிப்பிழை’ பத்திரிகை கோட்பாட்டிற்கு முக்கியத் துவம் தருகிறதா என்ற கேள்வி முற்றிலும் தேவையற்றது. என்னுடைய கட்டுரைகள் மட்டுமல்லாமல், சஃபி, சுபகுணராஜன் எழுதிய கட்டுரைகள், திரைப்படங்கள் குறித்த எங்கள் விவாதங்கள், சமீபத்தில் சேரலாதன் எழுதி வரும் கட்டுரைகள் எல்லாமே சமூகவியல், உளவியல், அழகியல் கோட்பாடுகள் சார்ந்தவைதான். எதனால் இத்தகைய தேவையற்ற விரோதபாவங்கள் தமிழகத்தில் உருவாகின்றன என்பதே எனக்குப் புரியவில்லை. உங்களுக்கு இதில் ஏதும் மகிழ்ச்சி இருந்தால் நல்லது. நன்றி.

ரவீந்திரன் ஸ்ரீராமச்சந்திரன்: கோட் பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் தருகிறதா என்பதை அப்பத்திரிகையை படித் தால்தானே தெரியும். ஒரு 10 இதழ்களைப் படித்துவிட்டு நிறை குறைகளை விமர்சனமாக எழுதி னால் பயனுள்ளதாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். ராஜன் சொல்வதுபோல் சஃபி (உளவியல்), ராஜன் (சமூக பொருளாதாரம் / குறி யீட்டியல்) போன்றோர் கோட்பாட் டின் அடிப்படையில்தான் எழுதி வரு கிறார்கள். அவ்வப்போது சுந்தர்காளி போன்றவர்களும் எழுதுகிறார்கள். முழுவதுமாக தமிழ் சினிமாவை மட்டுமே வைத்து ஒரு தீவிர ஆய்விதழை வெளிக்கொணர்வது, சுலபமல்ல என்பதையும் நாம் கவனத் தில் கொள்ளவேண்டும். மேலும் தமிழ் சினிமாவை, தமிழ் சினிமா நுகர்வை அடிப்படையாக வைத்து ஒரு கோட்பாட்டு உருவாக்கத்திற்கு ‘காட்சிபிழை’ கட்டுரைகள் இட்டுச் செல்கின்றன என்றே நினைக்கிறேன். ஒருவேளை என் கணிப்பு தவறாக இருக்கலாம். ஆனால், இது கூர்ந்து கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஆய்விதழ் என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை.

சுபகுணராஜன்: மாற்று சினிமாவின் ‘கோட்பாடு’ குறித்து முதலில் ரவிக் குமார் ஒரு கட்டுரை எழுதவேண்டும். அதிலிருந்தே ‘காட்சிப்பிழை’ தனது ‘கோட்பாட்டுப் பயணத்தைத்’ துவங்க

முயலக்கூடும். மாநாட்டின் நோக்க அறிக்கை, திரையிடப்படக்கூடிய ‘தமிழ் மாற்று’ சினிமாக்களின் பட்டியல், மாற்று சினிமாவும் அவரது அறியப்பட்ட அரசியல் நிலைப்பாடும் இணையும் புள்ளியையும் கொஞ்சம் அறிவுறுத்தினால் நலம். ‘காட்சிப்பிழை’ துவக்க விழாவின் போது முதல் இதழில் வெளியாகியிருந்த எனது கட்டுரை கிறிஸ்டியன் மெட்ஸ்ன் கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்டிருப்பதாக அன்றைய சட்டமன்ற உறுப்பினர் திரு. ரவிக்குமார் பேசியது நினைவில் இருக்கிறது. காட்சிப்பிழை ‘கோட்பாட்டு’ திணிப்பை கவனமாகத் தவிர்க்கிறது. தமிழ் வெகுமக்கள் சினிமாவின் வழியே கோட்பாடுகளின் சாயலை அடையாளப்படுத்த விளைகிறது. உங்கள் பதில்கள் முதல் இதழுக்குப் பின்னான ஒரு இதழைக்கூட நீங்கள் புரட்டிக்கூடப் பார்க்கவில்லை என்பதையே காட்டுகிறது. உங்கள் வாசிப்பு ஆர்வத்தை தூண்டக்கூடியதாக ‘காட்சிப்பிழை’ இல்லாமல் போனது துரதிருஷ்டமா எனத் தெரியவில்லை.

ரவிக்குமார்: நான் குறிப்பிட்டது வேறு நீங்கள் புரிந்துகொண்டது வேறு. நீங்கள் எழுதுகிற கட்டுரைகள் மட்டுமல்ல சிறு வணிக இதழ்களில் எழுதப்படும் அனைத்துக் கட்டுரைகளும் ஏதோ ஒரு / பல கோட்பாடுகளின் பின்னணியில்தான் எழுதப்படுகின்றன. உங்களது எழுத்துகளை கேவலப்படுத்துவதல்ல எனது நோக்கம். நான் எழுதியிருப்பதை மீண்டும் வாசியுங்கள். ‘காட்சிப்பிழை கோட்பாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறதா?’ என்று நான் கேட்டிருந்தேன். எல்லா இதழ்களையும் படிக்கவில்லை என்றாலும் இப்படியொரு கருத்தைச் சொல்லுகிற அளவுக்குப் படித்திருக்கிறேன்.

ராஜன்குறை கிருஷ்ணன்: உண்மையாகவே புரியவில்லை. அழுத்தம் திருத்தமாக நீங்கள் அதே கேள்வியை எங்களை நோக்கி வைப்பதை எப்படி எதிர்கொள்வது என்றே தெரியவில்லை. சரி, என்னுடைய எழுத்துக்களைக் குறித்தே முதலில் பேசுகிறேன். முதல் இதழில் நான் எழுதியிருந்ததே தெல்யூஸின் திரைப்பட தத்துவம் குறித்துதான். பின்னர் ஆறேழு இதழ்களில் ஒரு தொடராகவே தெல்யூஸின் திரைப்பட தத்துவத்தையும் தமிழ் சினிமா வரலாற்றையும் இணைத்து எழுதியிருந்தேன். இது ஒரு உதாரணம்தான். அதற்குமேல் சொல்ல வேண்டுமென்றால் திரைப்பட மொழி என்று ஒன்று உண்டா என்ற அடிப்படைக் கேள்விக்கு விரிவான உதாரணங்களுடன் புதிய கோட்பாட்டு ரீதியான பதிலை கூறியிருந்தேன். கதாநாயகன் குறித்த என் கோட்பாட்டாக்கம் பத்தாண்டுகளாக செய்த ஆராய்ச்சியின் விளைபொருள். இதையெல்லாம் மிகுந்த முக்கியத்துவம் கொடுத்து சிறப்பாக பிரசுரித்த பத்திரிகைதான் ‘காட்சிப்பிழை’. இந்த பத்திரிகையை முன்னிட்டுதான் நான் கட்டுரைகளையே எழுதினேன். என் முதலாண்டு கட்டுரைகளெல்லாம் தொகுக்கப்பட்டு ‘கதாநாயகனின் மரணம்’ என்ற நூலாக கயல் கவின் வெளியிட்டுள்ளது. என் எழுத்தை தவிர்த்து பார்த்தாலும் கோட்பாட்டாக்கம் செய்யும் முக்கியமான கட்டுரைகள் இல்லாமல் எந்த இதழும் பிரசுரமாவதில்லை. சமீபத்தில் ‘குட்டிப்புலியில் மறையும் சி சென்டர்கள்’ என்ற கட்டுரை பார்வையாளர்கள் குறித்த கோட்பாட்டை புதுப்பித்தது. தினகரன் வெள்ளி மலரில் சிவராமன் அந்த கட்டுரையை முன்வைத்து எழுதியுள்ளார். சுபகுணராஜன், சுந்தர் காளி, சஃபி, ராமாநுஜம், தமிழ் மகன், சேரலாதன் என்று ஒரு பட்டியலையே கோட்பாட்டு ரீதியாக சினிமாவை அணுகும் கட்டுரைகளை எழுதியவர்களாக சொல்லமுடியும். இதெல்லாம் பற்றாது என்று இந்த வருடம் கோடையில் முற்றிலும் தமிழ் சினிமாவை முன்வைத்து ‘கோட்பாடு, சனை, விமர்சனம்’ என்று இரண்டு நாள் பயிலரங்கம் நடத்தினோம். காட்சிப்பிழையில் இடம்பெற்ற சினிமா விமர்சனங்கள், விவாதங்கள் எல்லாமே கோட்பாட்டு அடிப்படையில் நிகழ்ந்தவை என்பதற்கு பல உதாரணங்களை சொல்லமுடியும். உண்மையிலேயே போகிற போக்கில் ஏதோ சொல்லி எங்களை மிக ஆழமாகப் புண்படுத்திவிட்டீர்கள். அதற்கு எந்த அவசியமும் இல்லை என்று உறுதியாக நம்புகிறேன். என்ன படித்தீர்கள், என்ன கேட்கிறீர்கள் என்று புரியாமல் திகைத்து நிற்கிறோம்.

வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி: என் கருத்தின்படி காட்சிப்பிழை தனது முதலாவது இதழ் முதல் இதுவரை சில முக்கியமான திரையியல் கோட்பாடுகளின் கீழ் தனது கட்டுரைகளை பிரசுரித்து ஒரு நல்ல பணியை ஆற்றி வருகிறது. குறிப்பாக சார்ல்ஸ் ஸாண்டர்ஸ் பர்ஸ், தெல்யூஸ், அகம்பன் போன்றவர்களின் கருத்தாக்கங்களின் அடிப்படையில் ராஜன் குறை துவக்கத்திலிருந்து இன்று இதுவரை எழுதிவரும் கட்டுரைகள் மிகவும் முக்கியமானவை. அது தமிழ்ச் சூழலில் இன்றுவரை பேசப்படாத ஒன்று. நீங்கள் மாற்று சினிமா அல்லது ‘நல்ல சினிமா’ பற்றி எழுப்பியிருக்கும் கேள்வி முக்கியமானது என்றாலும், அதற்கு ஒரு வழக்கமான பதிலை அளிப்பதற்கு முன், நமது கலாச்சார சூழலில் சினிமா எவ்வாறு இயங்குகிறது? அது எவ்வாறு புரிந்து கொள்ளப்படுகிறது? அவற்றில் வழக்கத்திற்கு மாறான படங்கள் இருக்கின்றனவா? அப்படி என்றால் அந்த படங்களில் எந்த விதமான நுட்பங்கள் கையாளப்பட்டன? என்ற கேள்விகள் இருக்கின்றன. இந்தக் கேள்விகளைதான் ராஜன் குறை ஒரு கறாரான கோட்பாடு அடிப்படையில் ஆய்ந்து வருகிறார். அதே சமயத்தில் வேறுவிதமான கோட்பாடுகளின் அடிப்படையிலும் இந்தக் கேள்விகள் அணுகப்படலாம். லக்கானிய கோட்பாடின் அடிப்படையில் என்னால் முடிந்தபோது நான் எழுதி வரும கட்டுரைகள் அந்த வகையை சார்ந்தது என்பது எனது கருத்து. மண்வாசனைப் படங்களை பற்றி நான் காட்சிப்பிழையின் முதல் நான்கு இதழ்களில் எழுதிய தொடர்கட்டுரையைப் பார்க்கவும். இதனால் காட்சிப்பிழை போன்ற இதழை Deep Focus உடன் நீங்கள் ஒப்பிட்டுப் பேசுவது சரியல்ல. அந்த இதழ் பல முக்கியமான தகவல்களையும் ஆய்வுகளையும் நமக்கு தந்திருந்தாலும் அவை எல்லாவற்றிலுமே கோட்பாடுரீதியாக எந்த வித ஆழமும் தெளிவும் கிடையாது. இதனால் என்னைப் பொருத்தவரை காட்சிப்பிழையின் கோட்பாட்டு தரம் அந்த இதழை விட உயர்ந்தது மற்றும் முக்கியமானது.

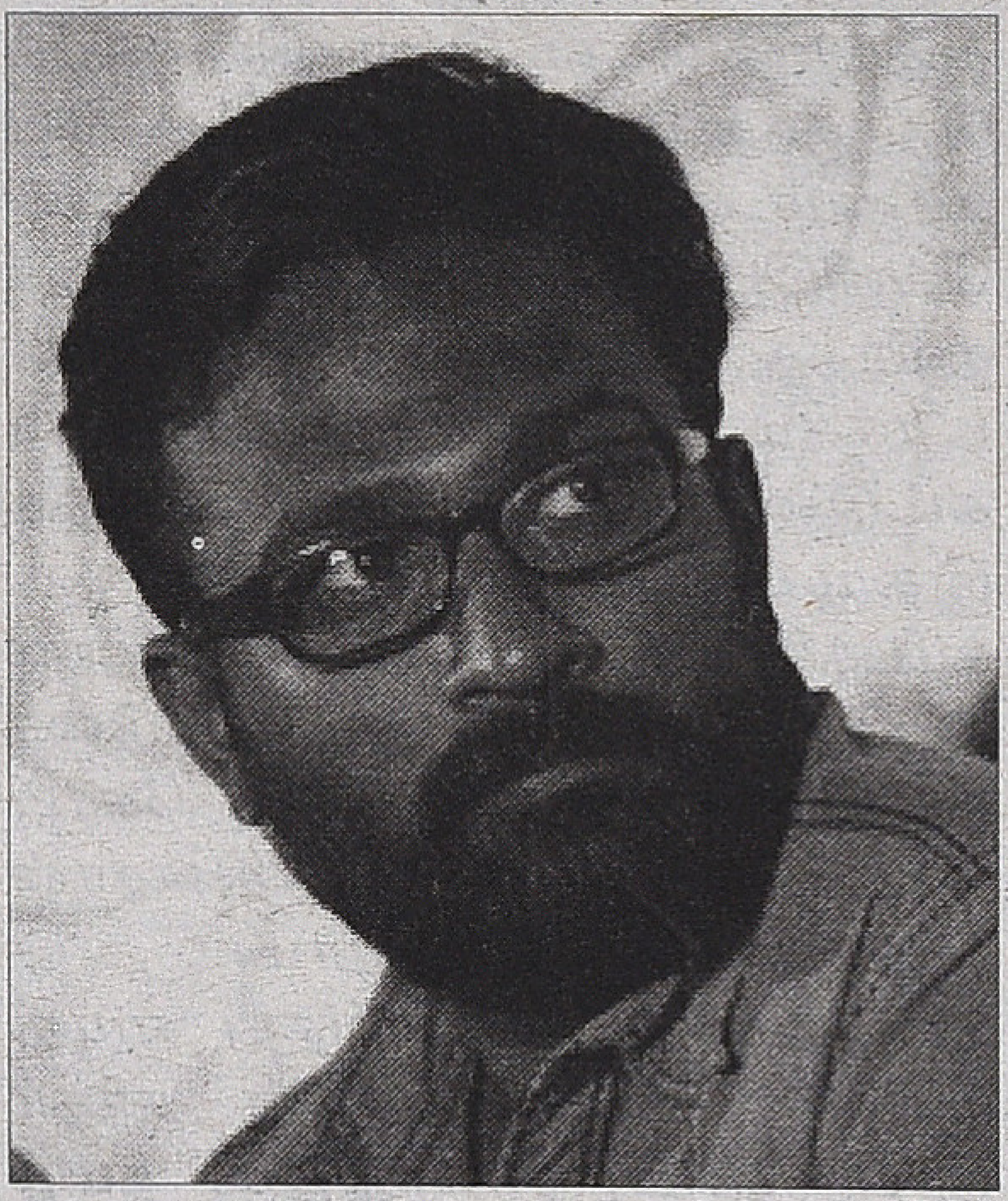
(எழுத்தாளர் மாலன், கவிதா சொர்ணவள்ளி உட்பட மேலும் பலர் இவ் விவாதத்தில் பங்கெடுத்துள்ளார்கள். ‘காட்சிப்பிழை’ குறித்து நிகழ்ந்த உரையாடல்கள் மட்டும் இங்கு பிரசுரம் செய்யப்பட்டுள்ளது.)

■

பாவனைப் படம்

பெருமாள்முருகன்

‘காட்சிப்பிழை’ சார்பாகக் கொடைக்கானலில் நடைபெற்ற திரைப்படப் பயிலரங்கில் பங்கேற்கக் குடும்பத்தினருடன் சென்றிருந்தேன். அப்போது என் மகளும் மகனும் ‘காட்சிப்பிழை இதழ் வரத் தொடங்கிய பிறகுதான் நாங்கள் நிறையப் படம் பார்க்கிறோம்; படங்கள் பற்றிப் பேசுகிறோம்’ என்றார்கள். அவர்களுடைய அவதானிப்பு மிகவும் சரியானதுதான். ‘காட்சிப்பிழை’ வரத் தொடங்கியதும் எங்கள் வாழ்வில் குறிப்பிட்ட பருவம் முடிந்து அடுத்த கட்டத்திற்கான மாறுதல்கள் உருவானதும் ஒருசேர நிகழ்ந்தன. என் மகள் பன்னிரண்டாம் வகுப்பு முடித்துக் கல்லூரிக்குச் சென்றாள். மகன் பத்தாம் வகுப்பு முடித்துப் பதினொன்றாம் வகுப்புக்கு விடுதியில் சேர்ந்தான். அப்போது காட்சிப்பிழையும் வரத் தொடங்கியது.



இன்றைய காலத்தில் ஒவ்வொரு குடும்பத்திற்கும் பிள்ளைகளின் படிப்புக் காலம் பதற்றம் நிறைந்ததாகவும் வேறு விஷயங்களில் கவனம் செலுத்துவதற்கு இயலாததாகவும் கழிகிறது. குழந்தை பிறந்ததும் அதை எந்தப் பள்ளியில் சேர்ப்பது என்னும் ஆலோசனை தொடங்கிவிடுகிறது. சில பிள்ளைகள் தம் பள்ளிப் பருவத்தை ஐந்தாறு பள்ளிகளில் கழிப்பதுண்டு. இந்தப் பள்ளி சரியில்லை என்று ஒவ்வோர் ஆண்டும் பெற்றோருக்குத் தோன்றும். எல்லாப் பள்ளிகளும் கற்பித்தலில் ஒற்றை முறையைத்தான் கையாள்கின்றன என்பதை அறியாமல் மாற்றிக்கொண்டே இருப்பார்கள். காலையில் பிள்ளைகளைத் தயார் செய்து பள்ளிக்கு அனுப்புவது உள்ளிட்ட வேலைகளுக்காகப் பெற்றோரின் அனைத்து அலுவல்களும் அவர்களைச் சார்ந்தே, அவர்களது படிப்பைச் சார்ந்தே அமையும்.

பிள்ளைகள் எட்டாம் வகுப்புக்குப் போகும்போதே பெரும்பதற்றம் தொற்றிக்கொள்ளும். ஒன்பதாம் வகுப்பை அதே பள்ளியில் தொடரலாமா வேறு பள்ளிக்கு மாற்றலாமா? அதே பள்ளியில் தொடர்ந்தால் எந்தப் பிரிவில் சேர்ப்பார்கள்? எனப் பல கேள்விகள். ஒன்பதில் தொடங்கிப் பன்னிரண்டு முடிக்கும் வரைக்குமான நான்காண்டுகள் பிள்ளைகளுக்கு வெளியுலகமே தெரியாது. பள்ளியும் வீடும்தான். சிலசமயம் நாம் இருப்பது பள்ளியா வீடா என்றே குழப்பம் வந்துவிடும். பதின்பருவத்தை எட்டும் அந்தச் சமயத்தில் பிள்ளைகளுக்கு உண்டாகும் மனநெருக்கடி சாதாரணமானதல்ல. பெற்றோரும் அந்த ஆண்டுகளில் தங்கள் வெளியுலக வாசத்தைப் பெரிதும் குறைத்துக் கொள்வர். அத்தோடு எல்லாச் செயல்களும் பிள்ளைகள் படிப்பை மையமாக வைத்தே நடைபெறும். உறவினர்களை வீட்டுக்கு அழைப்பது கூட இருக்காது. யாராவது வந்துவிட்டால் அவர்களைச் சமாளித்து அனுப்புவது பெரும்பாடு. இதனால் உறவுகளுக்குள் பிணக்குகள் ஏற்படுவதும் உண்டு.

இன்று நடுத்தரக் குடும்பப் பிள்ளைகளின் பள்ளிக்காலம் இப்படித்தான் செல்கிறது. தீபாவளி, பொங்கல் என்று எந்தப் பண்டிகையையும் அவர்கள் மகிழ்ச்சியோடு கொண்டாட இயலாது. அந்த விடுமுறைகளிலும் படிப்பதற்கோ எழுதுவதற்கோ வேலைகள் இருக்கும். என் பிள்ளைகள் படிக்கும் பருவத்திலும் நாங்கள் இத்தகைய நெருக்கடிகளில் பலவற்றைச் சந்தித்தோம். எவ்வளவு கவனமாக இருந்தாலும் யோசித்துச் செய்தாலும் சூழல் சுமத்துபவற்றைத் தவிர்க்க இயலவில்லை. அதுவும் நாங்கள் வசிப்பது நாமக்கல்லில் என்பதால் அரசுப் பள்ளி மாணவர்களுக்கும் நெருக்கடிக்குக் குறைவில்லை. உ. சகாயம் அவர்கள் ஆட்சியராக இருந்த ஆண்டுகளில் அரசுப் பள்ளி மாணவர்களை மாநில முதலிடம் பெற வைத்துவிட வேண்டும் என்று திட்டமிட்டு வேலைகள் செய்தார். அது சாத்தியமாகவில்லை எனினும் அம்மாணவர்களும் படிப்பு சார்ந்த பல்வேறு நெருக்கடிகளைச் சந்தித்தனர். இந்த நிலையில் என்ன செய்ய முடியும்?

திரையரங்குக்குச் சென்று திரைப்படம் பார்ப்பதைப் பற்றி நினைக்கவே இயலாது. அரிதாக ஓரிரு சிடி வாங்கிக் கொடுத்துப் பிள்ளைகளைத் திருப்திப்படுத்த வேண்டும். தொலைக்

காட்சி இணைப்பு முழுதாகத் துண்டிக்கப்பட்டிருக்கும். 2006ஆம் ஆண்டு 'இம்சை அரசன் 23ஆம் புலிகேசி' படத்தைத் திரையரங்குக்குச் சென்று பார்த்த நாங்கள் அதன்பின் 2010ஆம் ஆண்டுதான் திரையரங்குக்குச் சென்றோம். நான்காண்டுகள் திரையரங்குக்கே செல்லாமல் இருந்தோம் என்பதை இப்போது நினைக்கும்போது ஆச்சர்யமாக இருக்கிறது. அந்தச் சமயத்தில் அதைப் பற்றிய யோசனையே வந்ததில்லை. இது எங்கள் குடும்பத்தின் நிகழ்வு மட்டுமல்ல, பெருவாரியான குடும்பங்களில் இப்படித்தான்.

திரையரங்குக்கு மக்கள் வருவது குறைந்துவிட்டது என்பதற்கான காரணமாகச் சின்னத்திரையை மட்டும் சொல்வது சரியானதல்ல. சமூக வாழ்வில் நேர்ந்திருக்கும் இத்தகைய மாற்றங்களையும் கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டு பார்க்க வேண்டும். பல குடும்பங்கள் திரையரங்குக்குச் செல்லும் பழக்கத்தையே மறந்துவிடுகின்றன. பிள்ளைகளின் பள்ளிக் கல்விக்காலம் முடிந்த பின்னும் மறதி அப்படியே தொடரவும் செய்கிறது.

ஆனால், நாங்கள் மீண்டும் படம் பார்க்கத் தொடங்கினோம். அதற்குக் 'காட்சிப்பிழை' முக்கியமான காரணம்தான். படங்கள் பார்ப்பதும் அவற்றைப் பற்றிப் பேசுவதும் தவறல்ல என்னும் புரிதலை எங்களிடம் உருவாக்கியதிலும் காட்சிப் பிழைக்குப் பங்குண்டு. திரையரங்கம் சென்று படம் பார்க்க ஒரு குடும்பம் எவ்வளவு செலவழிக்க வேண்டியுள்ளது என்பதைப் பற்றி முன்னரே எழுதியிருக்கிறேன். எனினும், திரையரங்கில் பார்க்கும் சந்தோசத்தை அனுபவிக்கத் தொடங்கிய பிறகு அதை முற்றிலுமாகக் கைவிட்டு விட முடிவதில்லை. அகலத் தொலைக்காட்சிப் பெட்டிகளும் இல்லத் திரையரங்கு என்னும் கருத்தோட்டமும் அதற்குரிய கருவிகளும் வந்த பிறகும் திரையரங்கம் என்னும் வெளி கொடுக்கும் சந்தோசம் தனியானதுதான். அதற்கு நிகர் வேறு ஏதுமில்லை.

இப்போது சில படங்களைத் திரையரங்குக்குச் சென்று பார்க்க வேண்டும் என்று முன்கூட்டியே திட்டமிடவும் செய்கிறோம். அப்படித் திட்டமிட்டுச் சமீபத்தில் பார்த்த படம் 'தங்க மீன்கள்.' இயக்குநர் ராமின் 'கற்றது தமிழ்' படத்திற்குக் 'காலச்சுவடு' இதழில் விமர்சனம் எழுதியிருந்தேன். அது எனக்கு உவப்பைத் தராத படம். எனினும், நண்பர்கள் பலர் அவ்விமர்சனத்தைப் படித்துவிட்டு இன்னும் மென்மையாக எழுதியிருக்கலாம் என்றார்கள். ராம் தமிழிலக்கியம் பயின்றவர்; படைப்பாற்றலும் திறனும் உடையவர்; தமிழ் மீது பற்றும் அரசியல் பார்வையும் கொண்டவர் என்றெல்லாம் அவரைப் பற்றிய செய்திகள் எனக்குச் சொல்லப்பட்டன. இன்னொரு முறை 'கற்றது தமிழ்' பார்த்தேன். படம் பற்றிய என் கருத்து வலுப் பெற மேலும் சில சான்றுகள் கிடைத்தன. தமிழ்ப் படித்த மாணவர் ஒருவர் ரயிலில் கைக்குட்டை விற்பார். அவரைக் கதாநாயகன் சந்திக்கும்போது, 'கோட்டாவில் வேலைக்குப் போனவர்களைப்' பற்றி ஒரு வசனம் வந்து எனக்கு அதிர்ச்சி தந்தது. என்றாலும், அவரது அடுத்த படத்தை நான் ஆவலாக எதிர்பார்க்கவே செய்தேன். காரணம் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பொதுப்போக்கிலிருந்து விலகிச் சிந்திக்கும் ஒருவராக ராம் இருக்கிறார் என்பதுதான்.

தங்க மீன்கள் பற்றிய செய்திகளை வாசித்தேன். தயாரிப்பாளர் கௌதம் மேனன் என்பதும் என் ஆவலுக்குக் காரணம். 'மகள்களைப் பெற்ற அப்பாக்களுக்கு மட்டுமே தெரியும், முத்தம் காமத்தில் சேர்ந்த தில்லை என்று' என்னும் வசனம், ட்ரெயிலர், 'ஆனந்த யாழை மீட்டு கிறாய்' என்னும் இனிமையான பாடல் ஆகியவை எதிர்பார்ப்பைக் கூட்டின. நானும் மகளைப் பெற்ற அப்பன்தான். நா. முத்துக்குமாரிடம் செல்பேசியில் பேசிய தருணத்தில் 'இப்போது எந்தப் படத்திற்குப் பாடல் எழுதியிருக்கிறீர்கள்?' என்று கேட்டேன். அவர் தங்க மீன்களையே குறிப்பிட்டுச் சொன்னார். வளர்ந்து வரும் பாடலாசிரியராகிய வே. ராம சாமி 'ஆனந்த யாழை மீட்டுகிறாய்' பாடலை ஐந்நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட முறை கேட்டதாகத் தெரிவித்தார்.

'தங்க மீன்கள்' படம் வந்ததும் சேலத்தில் ஒரு விவாதக் கூட்டம் நடத்தி அதன் பதிவுகளைக் காட்சிப் பிழைக்குத் தரலாம் என்றும் திட்ட மிருந்தது. கவிஞர் வே. பாபுவிடம் பேசி அதற்கான தயாரிப்புகளையும் செய்திருந்தோம். படம் வெளியாவது தள்ளிப் போய்க் கொண்டிருந்தது. எனினும், இணையத்திலும் ஊடகச் செய்திகளிலும் 'தங்க மீன்கள்' கவனம் பெற்றுக்கொண்டேயிருந்தது. படம் வெளியான முதல் மூன்று நாட்கள் திரையரங்குக்குச் செல்ல இயலவில்லை. நல்ல படங்களை எல்லாம் சீக்கிரம் அரங்கை விட்டு ஓட்டி விடுவது நம் ரசிகர்களுக்குக் கைவந்ததாயிற்றே என எண்ணி நான்காம் நாள் போகலாம் எனத் தீர்மானித்தேன். எந்தப் படம் எனினும் முடிந்தவரை முதல் நாளே பார்த்துவிடும் நண்பர் சு. அன்பரசுவிடம் கேட்டேன்.

படத்தை அவர் பார்த்திருந்தார். ஆனால், முதல் இரண்டு நாட்கள் பார்க்க இயலவில்லையாம். எப்போதும் இரண்டாம் ஆட்டத்திற்குச் செல்வதையே விரும்புபவர் அவர். இரண்டு நாட்களாக இரண்டாம் ஆட்டத்திற்குச் சென்றிருக்கிறார். மூன்று அல்லது நான்கு பேர்களே படத்திற்கு வந்தார்களாம். ஆகவே, படம் திரையிடப்படவில்லை. பத்துப் பேர் வந்தால் திரையிடுவதாகச் சொன்னார்களாம். மூன்றாம் நாள் அவரும் நண்பர்கள் சிலரும் முதல்

ஆட்டத்திற்கே சென்றிருக்கின்றனர். ஏழு பேர்தான் எண்ணிக்கை. மூன்று டிக்கட்டுகளை இவர்களே சேர்த்து வாங்கியபின் படம் போட்டார்களாம். நான்காம் நாளும் அதே நிலை நீடித்தால் படம் பார்க்க இயலாதே என்னும் கவலையில் நான் ஆட்களைத் திரட்டினேன். நான், என் மனைவி, மாணவர்கள் நால்வர் என ஆறு பேர் சேர்ந்தோம்.

நாமக்கல் நான்கு தியேட்டர்களில் குட்டி அரங்கான அன்னை அபிராமியில்தான் படம். பத்துப் பேர் சேர்ந்தால் படம், இல்லையேல் பணம் திரும்பக் கொடுக்கப்படும் என்று சொல்லி டிக்கட் கொடுத்தார்கள். நாற்பது ரூபாய் டிக்கட். நாங்கள் ஆறு பேர் தவிர ஏழாவது ஒருவர் வந்திருந்தார். அரை மணி நேரம் காத்திருந்தோம். யாரும் வரவில்லை. எங்கள் மாணவர் ஒருவர் அத்திரையரங்கில் வேலை பார்க்கிறார். அவரிடம் கேட்டோம். 'எப்படியாவது படம் ஓட்ட ஏற்பாடு செய்கிறேன்' என்றார் அவர். ஏழாவதாக வந்திருந்தவர் செல்பேசியில் அவர் நண்பர்கள் இருவரை அழைத்தார். அவர்கள் வருவதாகச் சொன்னதும் இரண்டு டிக்கட்டுகள் வாங்கினார். மொத்தம் எண்ணிக்கை ஒன்பதாயிற்று. திரையரங்குக்குள் வரும் ஒவ்வொருவரையும் 'தங்க மீன்களுக்கு' வருபவராக இருக்குமோ என்று எதிர்பார்த்தோம். பலர் 'தேசிங்கு ராஜா'வுக்குச் சென்றார்கள். ஆங்கிலப் படம் ஒன்றுக்குப் போனார்கள். தங்க மீன்களுக்கு ஆட்கள் சேரவில்லை.

சரி, இன்னும் ஒரு டிக்கட் தானே, நாமே வாங்கிவிடலாம் என்று முடிவு செய்த போது இன்னும் இருவர் வந்து சேர்ந்தனர். மொத்தம் பதினோரு பேர். படம் ஓடும் என எதிர்பார்த்த போது பதினைந்து பேர் வரட்டும் என்று சொல்லிவிட்டார்கள். அங்கே பணியாற்றும் எங்கள் மாணவர் உள்ளே போய்ப் பேசிப் படம் போட ஏற்பாடு செய்தார். 'என்னப்பா சொன்ன?' என்று கேட்டேன். 'எங்க ஐயா வந்திருக்கிறாரு... படம் ஓட்டனும்னு சொன்னங்கய்யா' என்றார். கேலியாகச் சொன்னாரோ என்னவோ ஆசிரியருக்கே உரிய பெருமிதம் வந்ததைத் தவிர்க்க முடியவில்லை. படம் பார்த்தோம். யாருக்குமே படம் பிடிக்கவில்லை.

வே. பாபுவிடம் பேசினேன். நாங்கள் பார்த்த அதே நேரத்தில் அவர் சேலத்தில் படம் பார்த்திருக்கிறார். எங்களுக்கிருந்த பிரச்சினை அவருக்கில்லை. இருபது பேர் தியேட்டரில் இருந்திருக்கிறார்கள். சேலம் மாநகரம் அல்லவா. கூடி விவாதம் நடத்தக் கூடிய அளவுக்கான படமாக இது இல்லை என்று நாங்கள் முடிவு செய்தோம். படத்தோடு என்னால் ஒன்ற முடியவில்லை. இது பாவனைப் படம் என்று எனக்குத் தோன்றிக் கொண்டே இருந்தது.

இன்று தமிழ்த் திரையுலகில் விதவிதமான கதைசொல்லிகள் வந்திருக்கின்றனர். ஒவ்வொருவரும் அவரவருக்கான உலகம் ஒன்றைச் சிருஷ்டிக்க முயல்கிறார்கள். வணிக ரீதியாகவும் வெற்றிபெற வேண்டும், அதேசமயம் தமிழ் வாழ்வு சார்ந்த சில பதிவுகளையேனும் உருவாக்கிவிட வேண்டும் என்பது அவர்களின் எண்ணமாக இருக்கிறது. அத்தகைய இயக்குநர்களின் வரிசையில் வைத்துப் பார்க்கப்பட வேண்டியவர் ராம். தமிழ்ப் படிப்பவர்களையும்

ஆசிரியர்களையும் பற்றி எப்போதும் கேலியாகவே சித்திரிக்கும் மரபிலிருந்து விலகி அவர்களது கோணத்தையும் பிரச்சினைகளையும் திரைவெளிக்குக் கொண்டுவர முயன்றவர். அப்பா மகள் உறவு பற்றிய மிகை எதார்த்தப் பதிவுகளையே இதுவரை கண்டிருக்கிறோம். அதிலிருந்து முற்றிலும் விலகவில்லை எனினும் அப்பா மகள் நேசத்தை உயிர்ப்புடன் சித்திரிக்கத் தங்க மீன்கள் முயன்றிருக்கிறது. அதற்குள் பல உபபிரதிகளையும் வைத்திருக்கிறார். பாராட்டப்பட வேண்டிய முயற்சி. எனினும் படம் ஈர்க்கவில்லை. அதற்கு முக்கியமான காரணங்கள் எவை?

சமீபகாலத் தமிழ்ப் படங்களைப் பற்றி ராஜன்குறை விரிவாக முன்வைத்திருக்கும் கருத்து ஒன்றை இப்படத்திற்குப் பொருத்திப் பார்ப்பதன் வழி காரணங்களை விவரிக்க முடியும் எனக் கருதுகிறேன். தமிழ்த் திரைப்படங்களின் இரண்டு மாதிரிகளை அவர் வகைப்படுத்திக் காட்டுகிறார். முதலாவது தனித்தியங்கும் திரைப்படம், இரண்டாவது வாழ்வை ஊடுருவும் படம். அன்றாட வாழ்வைத் திரைவெளியாகக் கொள்ளும் வகையில் தமிழ்த் திரை இன்று மாறி வருகிறது என்பது அவர் கருத்து. இந்தக் கருத்தாக்கத்தை அவரது ‘கதாநாயகனின் மரணம்’ நூலில் விரிவாக எழுதியுள்ளார்.

திரைப்படத்துக்காக உருவாக்கப்படும் கதை மரபுவெளியில் விசேசத் தருணங்களையே காட்சியாக்கும் தனித்தியங்கும் திரைப்பட பாணியை இன்று முற்றாகக் கையாள முடியாது. கதாநாயகனைப் பிரதானப்படுத்தி இயங்கும் படங்களிலும் இன்று அன்றாட வாழ்வின் வெளியைக் குறைந்தபட்சமாகவேனும் வைத்தாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருக்கிறது. முந்தைய படங்களில் கதாநாயகன் என்ன வேலை செய்கிறான் என்பதைப் பற்றிய காட்சி எதுவும் படம் முழுக்கவே வராமல் இருக்கும். அப்படி வரினும் என்ன வேலை என்பதில் தெளிவு இருக்காது. இன்றைக்கு அப்படியல்ல. மெக்கானிக்காகவோ சமையல்காரனாகவோ ராணுவ வீரனாகவோ ஏதாவது ஒரு வேலையை விஜய் கூடச் செய்தாக வேண்டியிருக்கிறது. சண்டைக் காட்சிகளில் ஆளற்ற வெளிகளைக் காண முடியாது. மக்கள் உலவும் அன்றாடக் காய்கறி அங்காடியோ சந்தையோ சாலைகளோ இன்று தேவையாயிருக்கிறது.

பொதுப்போக்குப் படங்களிலேயே இந்த நிலை எனின் ‘தங்க மீன்கள்’ போன்ற சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பேசும் படங்கள் அன்றாட வாழ்வின் வெளியை உருவாக்குவதில் முழுமையாகக் கவனம் கொண்டிருக்க வேண்டும். அன்றாட வாழ்வின் ஏதோ ஒரு தருணத்தைப் படம் பிடிப்பதன் வழியாக இப்படம் நகர்ந்திருக்க வேண்டும். காரணம் இப்படம் சமகால வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் படம். ஆனால் இதன் களம் எது? சிறு கிராமமா பேரூரா சிறுநகரமா மலைப்பகுதியா? அவர்கள் வீடு ஊருக்குள் அமைந்திருக்கிறதா தனியாகவா? இயற்கை எழில் படம் முழுக்கக் காட்சியாகிறது. ஆனால், அது கதை இயங்கும் வெளியைத் துலக்கவில்லை. அது கிராமமாக இருக்கும் எனச் சிரமப்பட்டு யூகம் செய்கிறேன். அப்படியும் எப்படியான கிராமம் என்று கற்பனை செய்துகொள்வதுகூட சிரமமாக இருக்கிறது. படம் அதற்குத் துணை செய்யவில்லை. கடைசிக் காட்சியில் அரசுப் பள்ளியைக் காட்டும்போது ஊர்ப்பெயரும் நாகர்கோவில் என்னும் நகரத்தின் பெயரும் வருவதால் இயக்குநர் கருத்தில் கொண்டிருக்கும் ஊர் அப்பகுதியைச் சேர்ந்த கிராமம் என்று ஒரு முடிவுக்கு வந்தேன்.

அவர்கள் குடியிருக்கும் வீடு ஊரில் எவ்விடத்தில் அமைந்திருக்கிறது, அண்டை வீட்டுக்காரர்கள் இருக்கிறார்களா என்பவற்றை எல்லாம் கண்டுபிடிக்க முடியவில்லை. நாகர்கோவில் பகுதி என்பதை இயக்குநர் முடிவு செய்துவிட்டார். பார்வையாளர் எப்படியாவது அதைக் கற்பனை செய்துகொள்ள வேண்டியதுதான். குறைந்தபட்சம் அந்தப் பகுதி வட்டார மொழியையாவது அங்கங்கே தூவி இருக்கலாம். வட்டார அடையாளத்தோடு படங்கள் வரத் தொடங்கிப் பல்லாண்டுகள் ஆகிவிட்டன. இந்தச் சூழலில் காத்திரமான படம் ஒன்று பொது மொழியில் அமைவதை எப்படிப் புரிந்து கொள்வது? பார்வையாளரைப் பற்றிய இயக்குநரின் அலட்சிய மனோபாவம் அப்படியெல்லாம் செய்யவிடாமல் தடுத்து விட்டிருக்கிறதோ என்றுதான் நினைக்க வேண்டியிருக்கிறது.

பேருந்து வந்து நிற்கும் இடம் ஒரு வளைவாகக் காட்சி தருகிறது. காட்டுப் பகுதிகளுக்குள் சைக்கிளில் போகிறார்கள். ஏதோ அந்தர வெளியில் தனியார் பள்ளிக்கூடம், மக்கள் புழங்காத அடர்காட்டுக்குள் படித்துறை அமைக்கப்பட்ட குளம். எனக்கு ஒன்றும் விளங்கவில்லை. மக்கள் புழங்காத வெளிகளே சமகாலச் சமூக அவலங்களைச் சித்திரிக்கும் இந்தப் படத்தில் காட்சியாகின்றன. கதைக்குத் தொடர்புடைய பாத்திரங்களைத் தவிர பிற மனிதர்களின் அசைவியக்கம் என்பதே படத்தில் இல்லை. நடைமுறை வாழ்வின் காட்சிகளை அரிதாகத் தேடியே கண்டடைய வேண்டியிருக்கிறது. இப்படத்தின் இயக்குநரும் கதாநாயகனுமான ராம், இப்படத்தில் பல்வேறு சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பேசியிருப்பதாக ஆனந்தவிகடனில் ஆவேசமாகச் சொல்கிறார். தனியார்

பள்ளிகளின் கொடூரம் என்னும் கல்விப் பிரச்சினை தொடங்கி உலகமயமாக்கலின் விளைவு வரை இப்படத்தில் இல்லாததே இல்லை யாம். அனேகமாக இப்பட உரு வாக்கம் இயக்குநரின் மூளை சார்ந்து இயங்குகிறது என்று நினைக்கி றேன். பார்வையாளரின் கோணம் கணக்கில் கொள்ளப்படவே இல்லை. பிரச்சினைகளை முன்வைக்கும் கருத்து விளக்கப் படமாக இதை எடுக்க முயன்றிருக்கிறார். கருத்துக்களுக்கு ஏற்பக் காட்சிகளை உருவாக்கினால் அது இயக்குநருக்குத் திருப்தி தரும். பார்வையாளர்களுக்குத் தருமா?

சில்வர் பாத்திரங்களுக்குப் பாலிஷ் போடும் மரபான தொழிலை, உலக மயமாக்கல் உருவாக்கிய நவீன இயந்திரங்கள் வந்து நசியச் செய்து விடுகிறது என்பது அவர் கொண்டி ருக்கும் ஒரு கருத்து. அதற்கு இரண்டு மூன்று காட்சிகள். உடல் உழைப் பாளிக்குரிய உடல்மொழி ஏதுமற்று நடமாடும் கதாநாயகன் பத்து ஆண்டுகளாக அந்த வேலையில் இருக்கிறானாம். சரி, சில்வர் பாத்திரங்களுக்குப் பாலிஷ் போடும் தொழில் மரபானதா? எவர்சில்வர் பாத்திரங்கள் தாராளமாக நம் வாழ்க்கைக்குள் புழங்க ஆரம்பித்து எத்தனை ஆண்டுகள் ஆகின்றன? முப்பது அல்லது நாற்பது ஆண்டுகள் இருக்கலாம். அதற்குள் அது மரபுத் தொழிலாக மாறிவிட்டது விந்தை தான்.

பழங்குடி மக்களின் ரெயின்மேக்கர் கருவியைக்கூட உலகமயமாக்கல் பலி கேட்கிறதாம். இருபத்தைந்தாயிரம் ரூபாய்க்காகக் காடு மேடுகளில் அலைந்து பழங்குடி மக்களின் வசிப்பிடத்தை அடைந்து அவர்கள் காலில் விழுந்து அக்கருவியைப் பறித்துக் கொண்டு வருகிறான் கதா நாயகன். மதிப்பு நிர்ணயிக்க முடியாத அப்பொருளை யாசகமாக வாங்கி வந்து இருபத்தையாயிரம் ரூபாய்க்கு விற்றுத் தன் மகளுக்கு வோடபோன் நாய்க்குட்டி வாங்கித் தருகிறான் அவன். இந்தக் காட்சிகளைக் காணும் பார்வையாளருக்கு உலகமயமாக்கல் பற்றியோ அதன் பாதகங்கள் பற் றியோ தோன்ற என்ன சாதகம் இருக் கிறது? பழம்பொருள் சேகரிக்கும் இரண்டு வெள்ளைக்காரர்களைக் காட்டிவிட்டால் உலகமயமாக்கலை விமர்சித்ததாகிவிடும் போலிருக்கிறது. இதையெல்லாம் காட்டிவிட்டோம் என்று இயக்குநருக்குத் திருப்தி ஏற் பட்டுவிட்டால் சரிதான்.

இப்படிப் பல கருத்துக்களை வலி யுறுத்தும் நோக்கம் இயக்குநருக்கு இருப்பதால் கருத்துக்கள் பற்றிய கவனத்தில் அன்றாட வாழ்வுச் சித்திரிப்பில் அக்கறை காட்ட வில்லை. கருத்துக்களை முன்வைத்து அதற்கெனக் கதையை உருவாக்கு வோர் செய்யும் எல்லாவகைத் தந்திரங்களையும் இப்படத்திலும் காணலாம். தன் கருத்துக்குத் தேவை யில்லாத பாத்திரம் ஒன்றுகூடக் காட்சிகளுக்குள் வராமல் பார்த்துக் கொள்ளுதல் ஒரு தந்திரம். சகஜமாக வந்து கதைவெளிக்குள் புழங்கும் பாத்திரம் ஒன்றைக்கூடக் காணோம். அப்படி யாராவது வர நேர்ந்தால் எதிர்நிலையாகவே காட்டுகிறார். கதாநாயகனின் மனைவி வெளியே சென்று தொலைபேசியில் பேசுகிறாள். அந்தக் கடைக்காரரும் கடையில் இருக்கும் வாடிக்கையாளர்களும் எதிரிகளாக வேண்டியதன் அவசியம் என்ன? அவள் உள்ளூர்ப் பெண். அவள் மாமனார் பள்ளித் தலைமை யாசிரியராக இருந்தவர். கணவன் பணமில்லாதவனாக இருப்பினும் நல்லவன்தான். உள்ளூர்ப் பெண் ணுக்கு ஆதரவான வார்த்தை வரா விடினும் இரக்கப் பார்வையாவது வராமலா போய்விடும்? பள்ளியில் உடன் பயிலும் பிள்ளைகள் எல்லா ரும் அந்தக் குழந்தைக்கு எதிரி போலத்தான் காட்டப்படுகிறார்கள். ஒரு குழந்தையைப் பரிதாபமாகக் காட்ட இத்தனை குழந்தைகளை வில்லர்களாக்க வேண்டுமா?

தனியார்ப் பள்ளிகளின் கொள் ளையை விமர்சிப்பதாகச் சொல்லி இப்படத்தில் காட்டப்படும் காட்சிகள் எல்லாம் அபத்தங்கள். அந்தப் பள்ளி யில் படிக்கும் பிள்ளைகளில் இந்த ஒரு பிள்ளைக்கு மட்டுமே பிரச் சினை இருப்பதாகத்தான் உணர முடிகிறது. மற்றவர்கள் எல்லாம் சகஜ மாகவும் சந்தோசமாகவும் இருக்கிறார்கள். இந்தப் பிள்ளைக்கு என்ன பிரச்சினை? கற்றலில் குறைபாடு உள்ள குழந்தையா? கீ, வி ஆகியவற்றுக்கு வேறுபாடு தெரியாமல் இருக்கிறது என்பதை மட்டும் கொண்டு அப்படி முடிவு செய்ய இயலவில்லை. அத்தகைய பிரச்சினைகளை எளிதாகத் தீர்க்கும்

அறிவு அப்பிள்ளையின் அப் பனுக்கே இருக்கிறது. மெல்லக் கற்றல் இயல்புடைய குழந்தையா அது? அப்பிள்ளையின் பிரச்சினை பற்றியும் தெளிவான சித்திரம் ஏது மில்லை. இரண்டாம் வகுப்புப் படிக்கும் குழந்தையை அறைக்குள் அடைத்து வைத்துப் 'படிபடி' என்று சொல்லும் குடும்பத்தை இந்தப் படத்தில்தான் பார்க்க முடியும். குழந்தையின் உடனமர்ந்து சொல்லிக் கொடுக்கும் அளவுக்குப் படித்த பெற்றோர்கள்தானே அவர்கள். அப்படியான காட்சிகளே அன்றாட வாழ்வில் காணக்கூடியது. அன்பான தாத்தா தலைமையாசிரியராக இருந்தவர். அக்குழந்தைக்கு அவர் சொல்லிக் கொடுப்பதாக ஒரு காட்சிக்கூட இல்லை. 'தாரே ஜமீன் பர்' படம் நினைவு வருகிறது. அதன் ஒரு துளியைக்கூடத் தொட முடி யாத படம் இது.

முதல்வரும் ஆசிரியர்களும் வில்லத் தனமான முகபாவனைகளுடன் கொடூரமான சொற்களைப் பேசுபவர் களாக வருகிறார்கள். தனியார்ப் பள்ளிகளில் பிரின்சிபால் அதாவது முதல்வர் என்றுதான் பதவிப் பெயர். தங்க மீன்களில் வருவது போலத் தலைமையாசிரியர் அல்ல. தனி யார்ப் பள்ளிகளின் செயல்பாட்டு முறைகளைப் பற்றிய அறியாமையை இயக்குநர் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார். இப்படத்தில் காட்டப்படுவது கிரா மத்தில் இயங்கும் தனியார்ப் பள்ளி. கட்டிடங்கள் கட்டிக்கொண்டே இருக் கிறார்கள். இத்தகைய பள்ளிகளின் அணுகுமுறை கிராமத்துப் பிள்ளைகள் எல்லாரையும் தங்கள் பள்ளிக்கு ஈர்க்கும் நோக்கத்தி லானதாக இருக்கும். குறைந்தபட்சத்

தொகை செலுத்தக்கூடிய ஒவ்வொருவரும் பள்ளியின் இலக்காக அமைவர். அதற்கேற்ற நைச்சியமான அணுகுமுறையே கையாளப்படும். நகரங்களில் செயல்படும் வளர்ந்த தனியார்ப் பள்ளிகளின் நடைமுறைகளைக் கேள்விப்பட்டு அவற்றை இந்தக் கிராமத்துப் பள்ளிக்குள் கொண்டு வந்து பொருத்தியுள்ளார். சிறிதும் ஒட்டாமல் பெரிய பிளவு தெரிகிறது.

எவ்வளவு பணம் எனினும் செலுத்திவிடக் கூடிய வசதியுள்ள தலைமையாசிரியரின் பேத்தியைப் பள்ளியிலிருந்து நிறுத்த அவர்கள் ஒருபோதும் ஒப்ப மாட்டார்கள். தலைமையாசிரியர் வழியாக இன்னும் நிறையப் பிள்ளைகளை ஈர்க்கும் திட்டம்தான் அவர்களுக்கு இருக்கும். பெயிலாகி விட்டால் மறு தேர்வு நடத்த ஒரு தொகையைக் கட்டச் சொல்லி வாங்கிக்கொண்டு பெயரளவுக்குத் தேர்வு நடத்தி அடுத்த வகுப்புக்கு அனுப்பிவிடுவார்கள். இந்தப் பள்ளிகளின் நோக்கம் பணம்தான். அதை வசூலிக்க அவர்களுக்குப் பிள்ளைகள் வேண்டும். ஒரு குழந்தை சரியாகப் படிக்கவில்லை என்றால் அதற்கு டியூசன் வைக்கலாம் என்று சொல்லித் தனியாகப் பணம் வாங்குவார்கள். பெருமளவு வளர்ந்த பள்ளிகள்கூடப் பெற்றோரின் எதிர்பார்ப்பை நிறைவு செய்தால்தான் வருவாயைப் பெருக்க முடியும் என்னும் கோணத்தில் கெடுபிடி செய்வார்களே தவிர பெற்றோராகிய நுகர்வோரை இழக்க ஒருபோதும் சம்மதிக்க மாட்டார்கள். பள்ளிக்குப் பெயர் வாங்கிக் கொடுக்க வெகுசில மனனத் திறனுடைய பிள்ளைகள் போதும் அவர்களுக்கு. மற்றவர்கள் எல்லாம் படித்தாலும் படிக்காவிட்டாலும் நிர்வாகம் கவலைப்படாது.

பெற்றோர் சென்று புகார் சொல்லி வேறு பள்ளிக்கு மாற்றிவிடுவதாகக் கூறினால் அதைத் தவிர்க்கப் பிள்ளைகளின் மீது கெடுபிடி செய்வதும், படிப்பு வராத பிள்ளையைப் படிக்கச் செய்வதாகக் கூறிக் கூடுதலாகப் பணம் கறப்பதும் தனியார்ப் பள்ளி நிர்வாகங்களின் வாடிக்கை. அவர்கள் எப்படிப் பணம் பறிப்பார்கள் என்பதை வேறு சில தமிழ்த் திரைப்படங்கள் நன்றாகவே காட்டியிருக்கின்றன. இந்தப் படத்தோடு ஒப்பிடும் வகையில் சட்டென நினைவுக்கு வருவது 'அபியும் நானும்.' இதுவும் அப்பா மகள் உறவைப் பற்றியதுதான். மிகைச் சித்திரம் கொண்ட படம்தான். எனினும், எந்தப் பிரகடனமும் செய்யாமல் அதில் பல்வேறு பிரச்சினைகளை அனாயாசமாகத் தொட்டிருப்பார் அதன் இயக்குநர் ராதாமோகன். தனியார்ப் பள்ளிகள் பற்றிய பகுதியும் அதில் ஒன்று. 'அதுக்கு மேல நாங்க ஒருபைசாகூட வாங்க மாட்டோம்' என்று அப்பள்ளி முதல்வர் சிரித்த முகத்தோடு சொல்லும் வசனம் மிகவும் பிரபலம். அந்த நைச்சியம் பணம் பிடுங்கும் தந்திரம். பிள்ளைகளின் மீது அவர்கள் காட்டும் கெடுபிடிகளைப் பெற்றோர் விரும்புவர். அதைப் பற்றிப் பெற்றோர்களுக்கு மகிழ்ச்சிதான். பணம் கட்டுதல் தொடர்பான பிரச்சினையை அணுகுபவர் நிர்வாகம் சார்ந்த யாராவது ஒருவராகவே இருப்பர். முதல்வருக்கு அந்தப் பொறுப்பைத் தரமாட்டார்கள்.

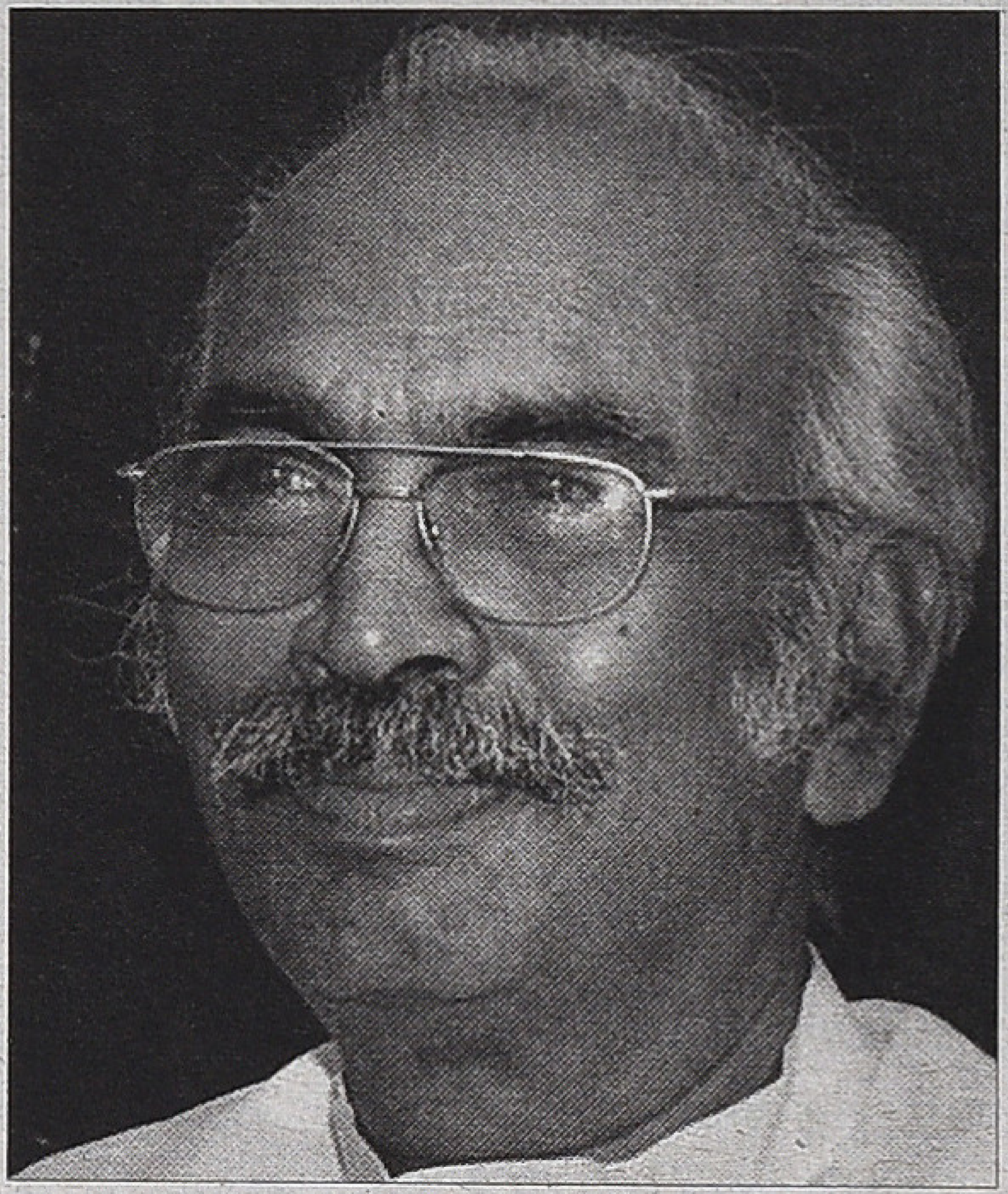
தனியார்ப் பள்ளியில் பிள்ளையைச் சேர்ப்பதற்குரிய நியாயங்களைச் சொன்ன கதாநாயகன், பின்னர் மற்றவர்களை எல்லாம் குற்றவாளியாக்கி அரசுப் பள்ளியில் சேர்ப்பதற்கான நியாயங்களை அடுக்குகிறான். அந்த மனமாற்றம் எப்படி வந்தது? எவிட்டா மிஸ் அரசுப் பள்ளிப் பணிக்குப் போனதாலா? இயக்குநர் அரசுப் பள்ளியைப் பிரச்சினைக்குத் தீர்வாக்க முடிவு செய்திருக்கிறார். ஆகவே, மனமாற்றம் எதனால் ஏற்பட்டால் என்ன? அரசுப் பள்ளியில் பிள்ளையைச் சேர்த்ததும் கல்வி தொடர்பான பிரச்சினை முடிவுக்கு வந்துவிட்டதாகப் படம் சொல்கிறது. கற்றலில் குறைபாடுடைய பிள்ளைகளுக்கு அரசுப் பள்ளிகள் என்ன தீர்வை வைத்திருக்கின்றன? அங்கே இருப்பவர்கள் எல்லாரும் எவிட்டா மிஸ் போன்றவர்கள்தானா?

இப்படி இந்தப் படத்தின் பல்வேறு தர்க்கக் குறைபாடுகளையும் நடைமுறை வாழ்வு குறித்த காத்திரமான சித்திரமின்மை பற்றியும் பார்வையாளரை ஈர்க்கும் காட்சியமைப்புகள் இல்லாமை குறித்தும் இன்னும் விரிவாகப் பேசலாம். எவிட்டா மிஸ் பற்றிய பகுதியும் தங்கை வரும் காட்சிகளும் கொஞ்சம் சொல்லும்படி இருக்கின்றன. கதாநாயகனை நம்பிப் பன்னிரண்டாம் வகுப்புப் படிக்கும்போதே உடன் வந்து திருமணம் செய்துகொண்டு எல்லாக் கஷ்டங்களையும் படும் மனைவியின் கோணம் கொஞ்சமாகப் பதிவாயிருக்கிறது. சமையல் செய்யும் அம்மா, பேப்பர் படிக்கும் அப்பா என்பதாகப் பாடப் புத்தகப் பொம்மைகளாகப் பல காட்சிகளில் கதாநாயகனின் பெற்றோர் வருகின்றனர். பெரும்பாலான காட்சிகள் பிரச்சினைகளைப் பேசும் செயற்கையான பாவனைகள்தான். இயற்கைக் காட்சிகளை அழகழகாகப் படம் பிடித்து ஏமாற்ற முடியாது. நல்ல கதைசொல்லியாகச் சமீபத்தில் வெளிப்பட்டிருக்கும் மாரி செல்வராஜ், கவிதையில் காட்சிகளை விவரிக்கும் திறன் பெற்ற கவிஞர் சாம்ராஜ் உள்ளிட்ட படைப்பாளிகள் இந்தப் படத்தில் பங்களிப்பு செய்திருப்பதாக அறிகிறேன். அவர்களை எல்லாம் சுதந்திரமாக விவாதிக்க விடவில்லையோ இயக்குநர்? ■

பூட்டாத பூட்டுக்கள்

பொன்னீலன்

1980 என்று நினைக்கிறேன். 'புதிய தரிசனங்கள்' நாவலில் தீவிரமாக நான் மூழ்கிப் போயிருந்த நேரம். அப்போது குழித்துறை மாவட்டக் கல்வி அலுவலகத்தில் பணி என்பதால், குடும்பத்தோடு குழித்துறை மேட்டுத் தெருவில் தங்கியிருந்தேன். நான் பிறந்து வளர்ந்த வீட்டை எட்டிப் பார்க்கக்கூட முடியாத அரசியல் நெருக்கடி இன்னும் தளரவில்லை. எப்போதும் ஒருவித மன அழுத்தம். நாவல் வழியாக அதைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக இறக்கி வைப்பதே அந்த அழுத்தத்திலிருந்து படிப்படியாக விடுபட எனக்கு ஒரே வழியாக அமைந்திருந்தது.



ஒரு மாலை நேரம்... தேதி நினைவில்லை. என் அலுவலக வாகனத்திலிருந்து இறங்கி, அலுவலகத்திற்குள் நுழைவதற்காகத் திரும்பினேன். வாசலில் காத்துக்கொண்டு நின்ற சில புதியவர்களைப் பார்த்துத் திகைத்தேன். முகமலர்ச்சியோடு அவர்கள் வணக்கம் செலுத்தினார்கள். ஒருவருக்கொருவர் அறிமுகம் செய்து கொண்டோம்.

இயக்குநர் மகேந்திரன் அவர்கள் வந்த விபரத்தைச் சொன்னார். எனக்கு மகிழ்ச்சியாக இருந்தது. 'உறவுகள்' குறுநாவல் பற்றி ஏற்கனவே பலர் என்னிடம் பாராட்டாகவோ அல்லது குத்தலாகவோ பேசியதுண்டு; நல்ல ஒரு இயக்குநர் இதைத் திரைப்படம் ஆக்கினால் மிகப் பெரும் வரவேற்பை பெறும் என்று. பஞ்சு அருணாசலம் அன்று தமிழகத்தில் மிக முக்கியமான ஒரு படத் தயாரிப்பாளர். 'உறவுகள்', கதையைப் படமாக்க விரும்புகிறார்! பஞ்சு அருணாசலமே அவரை விரும்புகிறார் என்றால், மகேந்திரன் நிச்சயமாக ஒரு நல்ல இயக்குநராகத்தான் இருப்பார். படம் சிறப்பாக வெற்றி பெறும். இது என் மனவோட்டம்.

என் கண்ணுக்குள் 'செம்மீன்' ஓடத் துவங்கியது. கலை நேர்த்தியோடு, நுட்பமாகப் படமாக்கினால் – வேறு எதும் செய்ய வேண்டாம். நாவலின் செய்திகளை அப்படி, அப்படியே திரையில் வெளிப்படுத்திவிட்டால் போதும் – அது நிச்சயமாக தமிழகத்தில் ஒரு பெரும் அதிர்வை ஏற்படுத்தும். 'இசை' யார் எனக் கேட்டேன். இளையராஜா என்றார் பஞ்சு. சலீல் சௌத்ரியின் இசை என் மனதில் வியாபித்தது. 'எங்கு படமாக்க விரும்புகிறீர்கள்?' என்றேன். 'இங்கேயே பண்ணிடலாமே' என்றார். வானத்தில் பறப்பது போலிருந்தது எனக்கு. ஒவ்வொரு அங்குலத்தையும் திட்டமிட்டு அழகாகச் செய்துவிடலாமே என்ற கனவு, போதையாக மனதில் விரிந்தது.

எல்லோருமாக என் வீட்டுக்குப் போனோம். வீட்டிலும் எல்லோருக்கும் மகிழ்ச்சி. அப்படியே ஒரு விடுதிக்குச் சென்று சாப்பிடத் துவங்கினோம். 'உறவுகளை' எப்படி படமாக்குவது என்பது பற்றி அவர்களுடைய கருத்துக்களை எல்லாம் சொன்னார்கள். திரை உருவாக்கம் பற்றி ஆனா ஆவன்னாகூடத் தெரியாத நான் சாப்பிடுவதை மறந்து கேட்டுக் கொண்டிருந்தேன்.

"திரைப்படத்தின் பெயரைப் 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' என்று மாற்றிவிட வேண்டும். ஏனென்றால், உறவுகள் என்ற பெயரோடு இணைந்து ஏற்கனவே பல திரைப்படங்கள் வந்துவிட்டன. 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' வித்தியாசமாகக் கவர்ச்சியாக இருக்கும்'' என்றார் மகேந்திரன். எனக்குச் சுளீர் என்றது. உறவுகள், மனித உறவுகளை, அவற்றின் ஆழ அகலங்களை அழுத்தமாகச் சொல்வது. 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' என்று சொல்லும் பொழுது, உறவுகளின் பாலியல் அம்சத்தைத் தூக்கி, பூதாகாரப்படுத்திச் சற்றுக் கொச்சைப் படுத்துவது போல் எனக்குத் தோன்றியது. 'பெயர் மாற்றம் சரியா!' என்றேன் மகேந்திரனிடம் 'ஓ! ரொம்ப சரி' என்றார் அவர்.

'முள்ளும் மலரும்', அவருக்கு தந்த வலுவான புகழ் பீடத்தின் மீது நின்று பேசினார் அவர். அதை மீறி எதுவும் எனக்குச் சொல்லத் தெரியவில்லை. மறு மாதமே ஒரு நல்ல நாளில் சென்னையில் படத்துக்குப் பூசை போட்டார்கள்.

தமிழுக்குப் புதுமுகமான மலையாள நடிகர் ஜெயன் கதாநாயகனாக ஏற்பாடு செய்யப்பட்டதும் என் கனவின் தலைப்பகுதி கலையத் துவங்கியது. நான் ஒரு முட்டாள். திரைப்பட அனுபவங்கள் நிறைந்த தோழர்கள் பலர் என்னைச் சுற்றி அன்று இருந்தார்கள். யாரோடும் நான் இதைப்பற்றி விவாதிக்கவில்லை. 'சரசாலயா' பிலிம்ஸுக்கு நான் போட்ட நிபந்தனை ஒன்றே ஒன்று.

பொன்னீலன் கதை என்பதை டைட்டிலில் கட்டாயமாகக் காட்ட வேண்டும். கதைக்கு விலையாகப் பத்தாயிரம் ரூபாய் பணம் பேசி, மூவாயிரம் ரூபாய் உடனே தந்தார்கள். கையொப்பம் இடும் பொழுது, என்னோடு இருந்தவர்கள் என் தம்பிகள் சொக்கலிங்கம், ராமச்சந்திரன், செல்லப்பா, ஆர்.எம். பெருமாள்; எல்லோருமே திரைப் படத்துறைக்குப் புதியவர்கள்.

இசைஞானி இளையராஜா அன்று என்னிடம் காட்டிய அன்பு இன்றும், என் மனதில் பசுமையாக இருக்கிறது. இப்படத்துக்கு அவருடைய முதல் பாடல் பதிவை நாங்கள் விழிப்போடு கவனித்தோம். 'செம்மீனு'க்கு இசை அமைந்ததைப் போல இதற்கும் மிக நேர்த்தியாக இசை அமைக்கலாம். குமரி மாவட்டத்திற்கு வாருங்கள்; அங்குள்ள மரபார்ந்த இசையைக் கேளுங்கள்; அவற்றிலிருந்து உங்கள் இசையை வளர்த்தெடுங்கள்; இது ஒரு மாபெரும் சாதனையாக அமையும் என்றேன். அவருக்கிருந்த கால நெருக்கடி, சூழல் நெருக்கடி புரியாமல் அப்பாவித் தனமாக அவரிடம் சொன்னேன். இனிமையாகச் சிரித்தார் அவர்.

பஞ்சு அருணாச்சலமும் என்னைத் தன் இல்லத்திற்கு அழைத்து சென்று, அன்போடு உபசரித்தார். அற்புதமான மனிதர் அவர். அதைப் போலவே அவர் தம்பி லட்சுமணனும் இயக்குநர் மகேந்திரனும்.

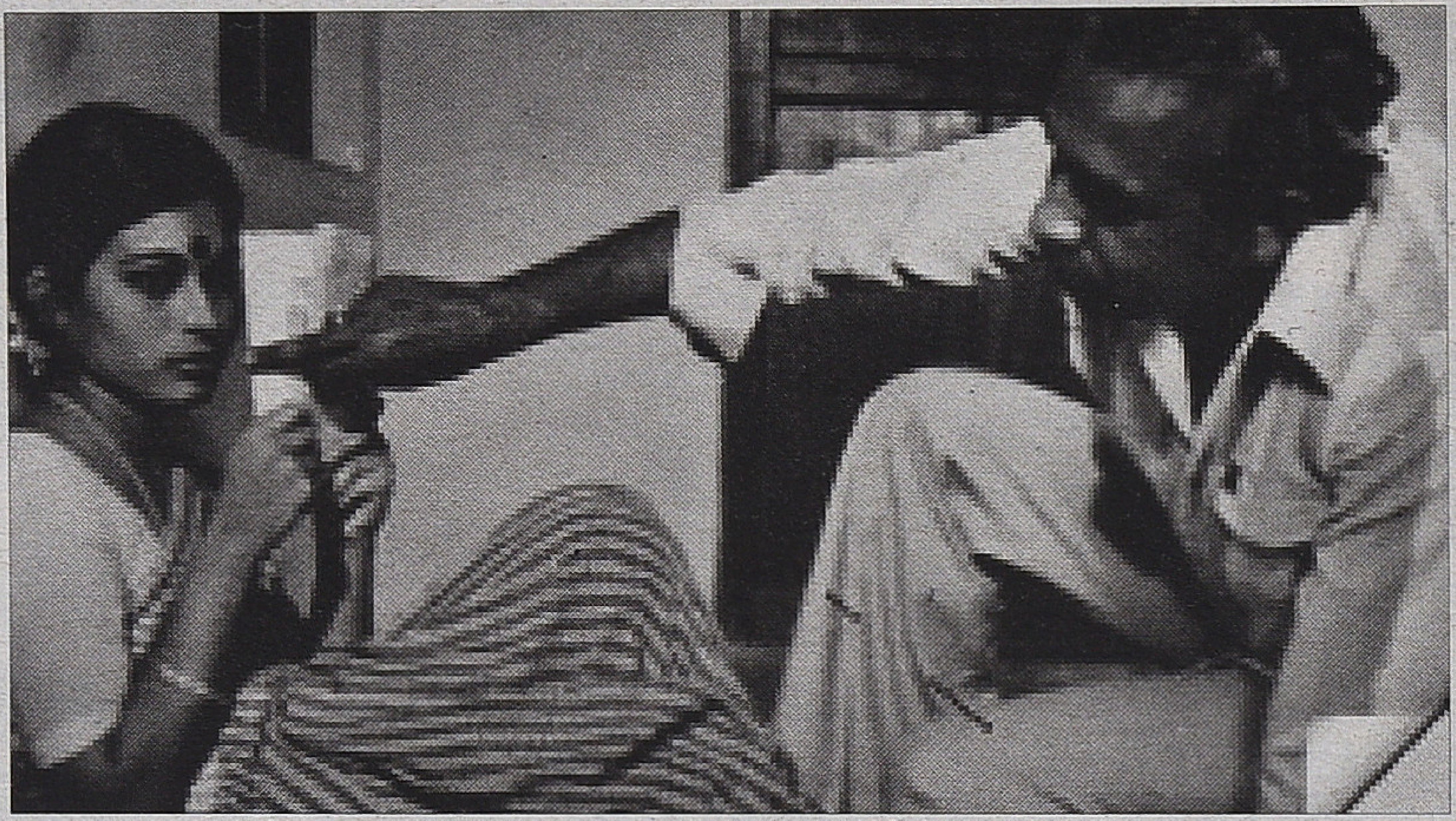
மனநிறைவோடு திரும்பினோம். மறுவாரமே, கலை தொடர்பானவர்கள் வரத் துவங்கி விட்டனர். கலை இயக்குநரும், நானும் இடத் தேர்வுக்காக மாவட்டம் பூராவும் சுற்றினோம். வடக்கு மலையடிவாரம், காட்டுப் புதூர் பொருத்தமாக சுற்றிலும் பச்சைப் பசேல் என்று வயல்வெளி மிகவும் ரம்மியமான ஊர். சில வீடுகளைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பேசி மளமளவென காரியங்களை செய்துவிட்டார் ஆர்ட் டைரக்டர்.

இந்த நேரத்தில் இயக்குநர் மகேந்திரனோடு, 'உதிரிப் பூக்கள்' படப்பிடிப்பில் கிட்டத்தட்ட முழுமையாக உடனிருந்தேன். ஒவ்வொரு ஃபிரேமையும் அவர் அமைத்த முறையும் கேமரா மேன் அதைப் பதிவு செய்த கோணமும் என்னை வியப்பில் ஆழ்த்தும். ஒவ்வொரு காட்சியையும் அமைக்க எத்தனை கலைஞர்கள் ஒன்றுபட்டு, எப்படி நேர்த்தியாக உழைக்கிறார்கள். ஒளி, நிழல் இவற்றின் சேர்க்கை; ஒலி, மௌனம் இவற்றின் சேர்க்கை; அசைவு, அசைவின்மை இவற்றின் சேர்க்கை... ஓ இந்த மனிதர் ஒவ்வொன்றையும் எவ்வளவு துல்லியமாகக் கணக்கிட்டுக் கச்சிதமாக உருவாக்கினார். இந்த வியப்புடனே பூட்டாத பூட்டுக்களை, இவர் எப்படி செய்யப்போகிறார் என்ற கேள்வியும், மனதைக் குடையத்துவங்கியது.

'உதிரிப் பூக்கள்' மகேந்திரனைப் புகழின் உச்சிக்குக் கொண்டு சென்று விட்டது. ஒரு கலைப்படம், தமிழ்த் திரை உலகில் இவ்வளவு அரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்த இயலுமா? தேர்ந்த கலை ஞானமுள்ள உச்சாணி மனிதர்களும் கலைஞானத்தின் அரிச்சுவடியைக்கூட விளக்கத் தெரியாத சாதாரண மனிதர்களும் அந்தத் திரைப்படத்தைக் கூட்டங் கூட்டமாய் பார்த்தார்கள், வியந்தார்கள், விவாதித்தார்கள்!

இந்தச் சூழலில்தான் 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்', திரைப்படம் உருவாகத் துவங்குகிறது. 'உதிரிப் பூக்கள்' மகேந்திரனுக்கு யார் அறிவுரை சொல்வது? ஆனாலும், அந்த மாமனிதர் தினமும் என்னோடு மறுநாள் பற்றி விவாதித்தார்.

படப்பிடிப்பு பாதிக்குமேல் சிக்கலானதாக மாறியது. மகேந்திரனுடைய நடவடிக்கைகள் மெல்ல மெல்லச் சிதைவடையத் துவங்கின. தனிப்பட்ட சில சபலங்கள் அவரை



பூட்டாத பூட்டுக்கள் படப்பிடிப்பில்...

ஆதிக்கம் செய்யத் துவங்கிவிட்டன என்ற எண்ணம் எனக்குள் உருவானது. தயாரிப்பு முயற்சியில்கூட தொய்வு ஏற்பட்டு, படம் முடிவை நெருங்கக் கூடிய கட்டத்தில் நின்றே விட்டது.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு, உறவுகள் கதையை வேறொரு விதத்தில் கசாப்புப் பண்ணி, அவசர அவசரமாகத் திரைப்படமாக்கி, வேறொரு பெயரில் வெளியிட்டார் அன்றைய பிரபலமான ஒரு இயக்குநர். அதன் பிறகு, சரசாலயாவிலிருந்து எனக்குத் தந்தி வந்தது. 'படத்தை முடிக்க வேண்டும், உடனே வாருங்கள்.' ஏதோ நெருக்கடியில் என்னால் போக இயலவில்லை. வேறு வழியின்றி இசைஞானி இளையராஜா தன் முயற்சியில் அதை முடிக்க முன்வந்திருக்கிறார். கடைசி நேரத்தில் மகேந்திரனும் வந்ததாக அறிந்தேன்.

படம் வெளியீட்டன்று நான் சென்னையில் இருந்தேன். ஒவ்வொரு தியேட்டராகப் படக்குழுவினரோடு சேர்ந்து பார்த்தேன். தொடக்கத்தில் படம் பண்ணுவது பற்றி பஞ்சு அருணாசலத்துடனும் மகேந்திரனுடனும் உரையாடிய பொழுது எனக்குள் உருவாகியிருந்த கனவுகள் மொத்தமாக சிதைந்து நொறுங்கி விழுந்தன. 'உறவுகள்' என்ற நிலையிலிருந்து 'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' என்ற நிலைக்குப் படத்தினுள் ஏற்பட்டிருந்த நகர்வை மக்கள் விரும்பவில்லை என்பதை நேரடியாகக் கவனித்தேன். அடிப்படைக் கதையிலிருந்து தன்னை வேறுபடுத்திக் காட்டுவதை, அதாவது தன் அடையாளத்தைத் தூக்கலாகப் பதிவு செய்வதைப் பெருமளவில் கைவிட்டுக் கதையின் போக்கைப் பாத்திரங்களின் சின்ன சின்ன அசைவின் வழி கவனமாகப் பதிவு செய்திருந்தார் என்றால், இந்தப் படம் ஒரு வெற்றிப் படமாகி இருக்கும் என்ற எண்ணம் என்னுள் மேலும் உறுதிப்பட்டது.

ஆயினும், பூட்டாத பூட்டுகளால் எனக்கு ஒரு பெரும் நன்மை ஏற்பட்டது. என்ன? படப்பிடிப்பு நடந்தபோது அதனைப் பார்க்க என் ஊராரும் வந்தார்கள். என்னை ஊருக்கு அழைத்தார்கள். அது எனக்கு ஒரு பெரும் விடுதலையுணர்வு தந்தது.

'பூட்டாத பூட்டுக்கள்' படம் எடுக்கப்படும் காலத்தில், எனக்கு வயது நாற்பதுதான். 'நீங்களே இதில் ஒரு முக்கியப் பாத்திரமேற்று நடிக்கலாமே' என்று ஓரிருவர் என்னைக் கேட்டார்கள். வேலையை விட்டு விட்டு திரைப்படத்துறைக்கே கதை, வசனம் எழுத வந்துவிடுங்கள் என்றனர் சிலர். ஆனாலும், அதில் எனக்குக் கவர்ச்சி ஏற்படவில்லை. திரைப்படத் துறையில் என்னைப் போன்ற எழுத்தாளனுக்கு சுதந்திரம் மிகமிகக் குறைவு என்பது எனக்கு அப்போதே ஏற்பட்ட அபிப்ராயம். ஆம், அந்த ஓராண்டு காலத்துக்குள் திரைப்படம் பற்றிப் பல நுட்பமான செய்திகளை நான் புரிந்துகொள்ளத் துவங்கினேன். ஒரு பிரபலமான படக் கம்பெனியார் 'கரிசலை' உடனடியாகப் படமாக்கப் போவதாக ஒப்பந்தம் செய்து, ஒரு பெரும் தொகை முன்பணமும் தந்தார்கள். என்னை முடக்கிப் போடும் உத்தியாக இது மாறியதை பிறகுதான் உணர்ந்தேன்.

இன்னொரு படத் தயாரிப்பாளர் என்னையும் தம்பி கங்காவையும் ஒரு ஐந்து நட்சத்திர ஓட்டலில் ஒரு மாதம் தங்க வைத்து ஒரு கதையை எழுதி வாங்கினார். நானும் அப்பாவித்தனமாகக் கதையை அவர் கையில் கொடுத்தேன். பூஜை போடும் பொழுது பெரிய அளவில் முன் பணம் தருகிறேன் என்றார். ஆறேழு மாதங்கள் கழித்து, ஒருநாள் கங்கா சிரித்துக்கொண்டே என்னிடம் சொன்னான்: 'அண்ணாச்சி நம்முடைய கதை படமாக வெளி வந்திருக்கிறது.' போய்ப் பார்த்தேன். அற்புதமாக கொத்துப் பரோட்டா பண்ணியிருந்தார்கள்.

இவைகளையெல்லாம் அறிந்து சிலர் என்னிடம் கேட்டதுண்டு. 'ஏன் நீங்கள் கோர்ட்டுக்குப் போகக் கூடாது?' கோர்ட்டுக்கு போய் ஒரு வேளை வெற்றிபெற்று விட்டாலும், என்ன கிடைக்கும்? கொஞ்சம் காசு கிடைக்கும், அவ்வளவுதான். சரி போகட்டும் அது என்று அந்த முயற்சியை கைவிட்டேன்.

2005இல் மத்திய திரைப்பட சான்றிதழ் குழு உறுப்பினராக நியமிக்கப்பட்டு, மூன்று ஆண்டுகள் பணிபுரிந்தேன். திரைப்படச் சட்டங்கள், திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களும் திரைப்படப் பார்வையாளர்களுக்கும் நடுவே, ஒரு ஒழுங்கமைக்கும் அமைப்பாக, எவ்வாறு இரு பக்கங்களையும் சமரசம் செய்கிறது? இந்த சமரசம் சாதி, சமயம் ஆகிய இரண்டு அம்சங்களிலும் எப்போதும் எப்படிச் சமூகத்தின் தேவைக்கு முரணாகப் போய்விடுகிறது என்பதையும் நேரடியாகப் பார்த்தேன்.

திரைப்படம் இன்று மிக வலுவான ஒரு ஊடகம். தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை பணம் புரட்டும் ஒரு கலை வாசலாக அது மாறிப் போயிருக்கிறது என்பது வேதனைக்குரியது. இந்த நிலை மாறி, இந்த அற்புதக் கலை கலைஞர்கள் கையாளுவதற்குரிய வகையில் எளிமையானதாக, சமூகத்தோடு மேலும் தெளிவாகவும் வலுவாகவும் உரையாட தகுந்த மொழி வளம், கலை வளம் கொண்டதாக மாற்றமடைய வேண்டும். அதற்கு இன்னும் எத்தனை காலம் நாம் காத்திருக்க வேண்டுமோ? ■

கயல் கவின் வெளியீடுகள்

கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்

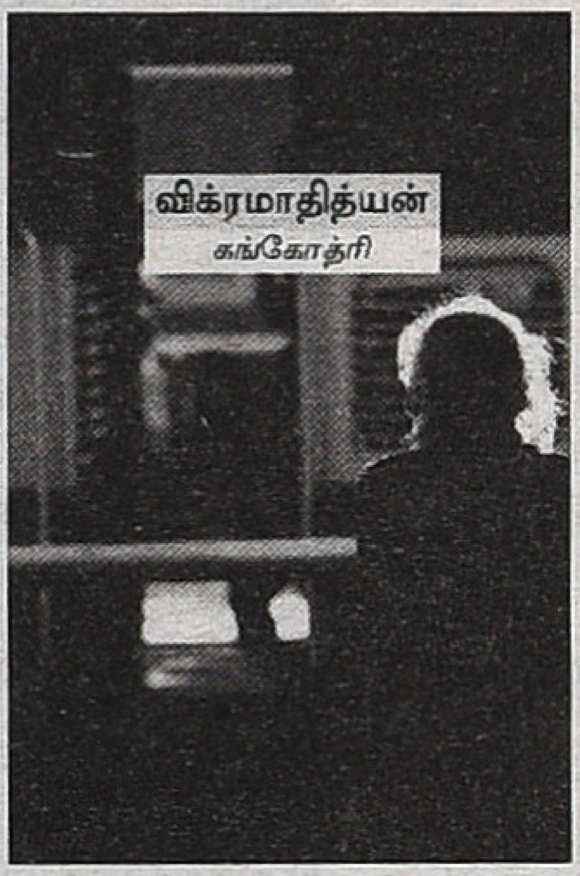
சாமுவேல் பெக்கட்

தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 168
விலை ரூ. 140

1969ஆம் ஆண்டு இலக்கியத்துக்கான நோபல் பரிசு பெற்ற சாமுவேல் பெக்கெட்டுக்கு, உலகப் புகழைப் பெற்றுத்தந்த நாடகம் 'கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்'. இந்நாடகம் வெளியானது தொடங்கி இன்று வரைக்கும் உலகின் சிறந்த 100 புத்தகங்கள் பட்டியலில் இருந்து வருகிறது. சாமுவேல் பெக்கட் படைத்துள்ள பாத்திரங்களின் அக்கறை சாதாரணமானது அல்ல; தத்து வார்த்தமானது. அவர்களுக்கு இந்த உலகம் அடிப்படையில் அபத்தமான தாகத் தெரிகிறது. இதற்கு, வேறு ஏதாவது அர்த்தம் இருப்பதற்கான தடயம் கிடைக்குமா எனத் தேடுகின்றனர். இந்நாடகத்திலும் விளாடிமர் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைத் தேடுகிறான். ஆனால் அது அவனுக்குத் தென்படவில்லை. விளாடிமர் உட்பட இதில் வரும் பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ளும் பயணங்கள் எல்லாமே அகப் பயணங்களாகும். விளாடிமர், முழங்கால்களைக் கைகளால் கட்டி குத்துக்காலிட்டு உட்கார்ந்தபடி காட்சியளிக்கும் விதம் மிகவும் உள்ளர்த்தம் கொண்டதாக இருக்கிறது. இது தாயின் கருப்பையில் வளரும் குழந்தையின் நிலையை மிகவும் ஒத்திருக்கிறது. ஆக, பெக்கட்டின் பாத்திரங்களை, அனைத் துக்குமான ஆரம்ப நிலையை ஆராயப் போகின்ற குறியீடாகவும் கொள்ளலாம். பெக்கட்டின் தத்துவார்த்த அக்கறைகளுக்கு நனவோடை உத்தி மிகவும் பொருத் தமாக இருக்கிறது. அதற்கு இந்நாடகமே சிறந்த உதாரணம்.

எழுபதுகளில் உருவாகிய புத்திலக்கியப் படைப்பாளிகளில், வாழ்க்கையோடு கொஞ்சமும் சமரசம் செய்துகொள்ள முடியாத மிகச் சிலரில் ஒருவர், விக்ர மாதித்யன். பலவிதமான பணியாளர்களிடம், பலவிதமான பணியிடங்களில், பலவிதமான பணிகளில் ஈடுபட்டிருக்கிற விக்ரமாதித்யன் எல்லா இடங்களிலும் சந்தித்திருப்பது முரண்பாடுகளும் மோதல்களும்தாம். Master vs Slave என்ற உறவை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமல் எந்த வேலையையும் உதறி எறிந்துவிட்டு வெளியேற முடிந்திருக்கிறது அவரால். அவரது எதற்கும் கட்டுப்படாத சுதந்திர ஆளுமைதான் எப்பொழுதும் ஜெயித்துக்கொண்டு வருகிறது. விடுபடுகிற ஆசை ஓங்கி வளர்ந்து ஒரு வெறிநிலைக்குத் தள்ளி ஒவ்வொரு முறையும் அவருக்கு சுதந்திரத்தை வழங்கி வருகிறது. குடும்பச்சூழல், நண்பர்கள் அறிவுரை, எதிர்கால பயம் என்ற எதுவும் அவரை மாற்ற முடியவில்லை. நிஜத்தின் வெப்பத்தைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாமல், எங்கும் நிலையாக இருக்க முடியாத, சதா அலைகிற மனிதனாக இவர் ஆகி இருக்கிறார். இந்தியத் துறவிகளின் முக்கிய குணாம்சமான யாத்திரை மூலமான ஆன்மிகத் தேடல் இவரது ஆளுமையின் இன்னொரு முகம். எதிலும் நிறைவு கொள்ளாத இவரது அமைதியற்ற ஆத்மாவுக்கு இந்தப் பிரயாணங்களும் அலைச்சல்களும் அவ்வப்பொழுது சில தரிசனங்களையும் சாந்தங்களையும் வழங்கியிருக்கின்றன. இந்தப் புத்தகம் முழுக்க முழுக்க விக்ரமாதித்யன் என்ற ஆளுமையை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. விக்ரமாதித்யனின் விரிந்துபட்ட வாழ்வனுபவம் புத்தகம் முழுவதும் குவிந்து கிடக்கிறது. தமிழிலக்கியத்தின் மொத்த வரலாற்றையும் கூடவே மிகக் குறைந்த வரிகளில் நமக்குக் கொடுக்கிறார். மனிதர்களையும் நண்பர்களையும் உணர்வுபூர்வ மாக மதிக்கிற, நட்பில் உன்னதம் காண்கிற ஒரு great individual ஆக இந்தக் கட்டுரைகள் இவரை நமக்கு அறிமுகம் செய்கின்றன.



கங்கோத்ரி

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 208
விலை ரூ. 150

புதிய ஈரானிய சினிமா

தொகுப்பு: சஃபி

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 216
விலை ரூ. 160

அகில உலக சினிமா இன்று ஈரானிய இயக்குநர்களின் தலைமையில் வழி நடத்தி செல்லப்படுகிறது. அன்று ஐரோப்பியர்கள் செய்து காட்டியதைப் போல், சாதாரணமாக தெருவில் நடந்துபோகும் ஒரு குழந்தையை நோக்கி காமிராவை திருப்புவதின் மூலம், அவர்கள் இச்சாதனையை செய்துகாட்டியிருக்கின்றனர். பல அராஜகங்களுக்கு நடுவே 1960களின் இறுதியில் தோன்றி, 1970களிலும் 1980களிலும் தனது இருப்பை தக்க வைத்துக்கொண்டு, 1990களில் உலக புகழ் பெற்ற ஈரானிய சினிமாவின் புதிய அலை திரைப்படங்களை பார்க்கும்போது, ஜனநாயகமில்லாத இடத்தில் எப்படி ஆழமான படைப்புகளை உருவாக்க முடிகிறது என்ற கேள்வி எழாமல் இருக்காது. அங்கிருப்பதைவிட ஓரளவுக்கு இந்தியாவில் ஜனநாயகம் இருந்தும் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் இந்திய திரைப்பட அமைப்பில் வலிமை இழந்து வருவதற்கான காரணம் என்ன? ஈரானைவிட அதிக படங்களை எடுக்கும் தமிழ் நாட்டில் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் ஒரு முழுமை பெறாமல் மடிந்து போனது ஏன்? ஈரானிய புதிய அலை திரைப்படங்களில் வரும் பயணங்களிலிருந்தும் அந்தப் பயணங்களால் உருவாகும் சந்திப்புகளில் இருந்தும், நாம் கற்றுகொள்ள வேண்டியவை ஆயிரமிருக்கின்றன என்ற வகையில், நமது சினிமாவில் இருக்கும் வெற்று இடங்களையாவது நாம் அறிய இந்த புத்தகம் உதவும்.

தன் கவிதைரசனை சார்ந்து, படைப்பனுபவம் சார்ந்து, இருபத்தோரு கவிஞர் களின் தனக்கு மிகவும் பிடித்த ஒரு கவிதை அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கவிதைகளை, அவை தமிழின் நல்ல கவிதைகளாகத் தான் கருதுவதற்கான காரணங்களை இந்த நூலில் விவரித்திருக்கிறார் விக்ரமாதித்யன். கவிதைகளின் சிறப்பம்சங்களை ரசனை உணர்வுடன் விவரித்து, வாசகர்களுடன் தன் அனுபவங் களைப் பகிர்ந்துகொள்கிறார். கவிதை வாசகன் இன்றைய நவீனகவிதையை எவ்விதம் வாசிக்க வேண்டும்; அதை எவ்விதம் நேசிக்கப் பழகவேண்டும்; கவிதை வெளிப்படுத்தும் அனுபவ உலகுடன் அவன் எத்தகைய நெருக்கம் கொள்ள வேண்டும்; அதற்காக அவன் மேற்கொள்ள வேண்டிய ஆயத்தங்கள் என்ன என்பனவற்றுடன், கவிதை எழுதப்பட்டுள்ள சமுதாயப் பின்புலம், அதன் காலப் பின்னணி, அதை எழுதிய கவிஞனின் மனோபாவம் போன்றவற்றையும் இந்த நூலில் விரிவாகவே சொல்லிச் செல்கிறார் விக்ரமாதித்யன். நவீன கவிதையுடன் இணக்கம் கொள்ள விரும்பும் வாசகனுக்கு இந்த விவரணைகள் மிகவும் பயனுடையதாக, கவிதை யினுள் தன்னிச்சையாக நுழைந்து செல்வதற்கு வழிகாட்டுவதாக அமையும்.

கவிதை ரசனை

விக்ரமாதித்யன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 288
விலை ரூ. 210

கயல் கவின்

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

தமிழ்த்திரை

சேரலாதன்

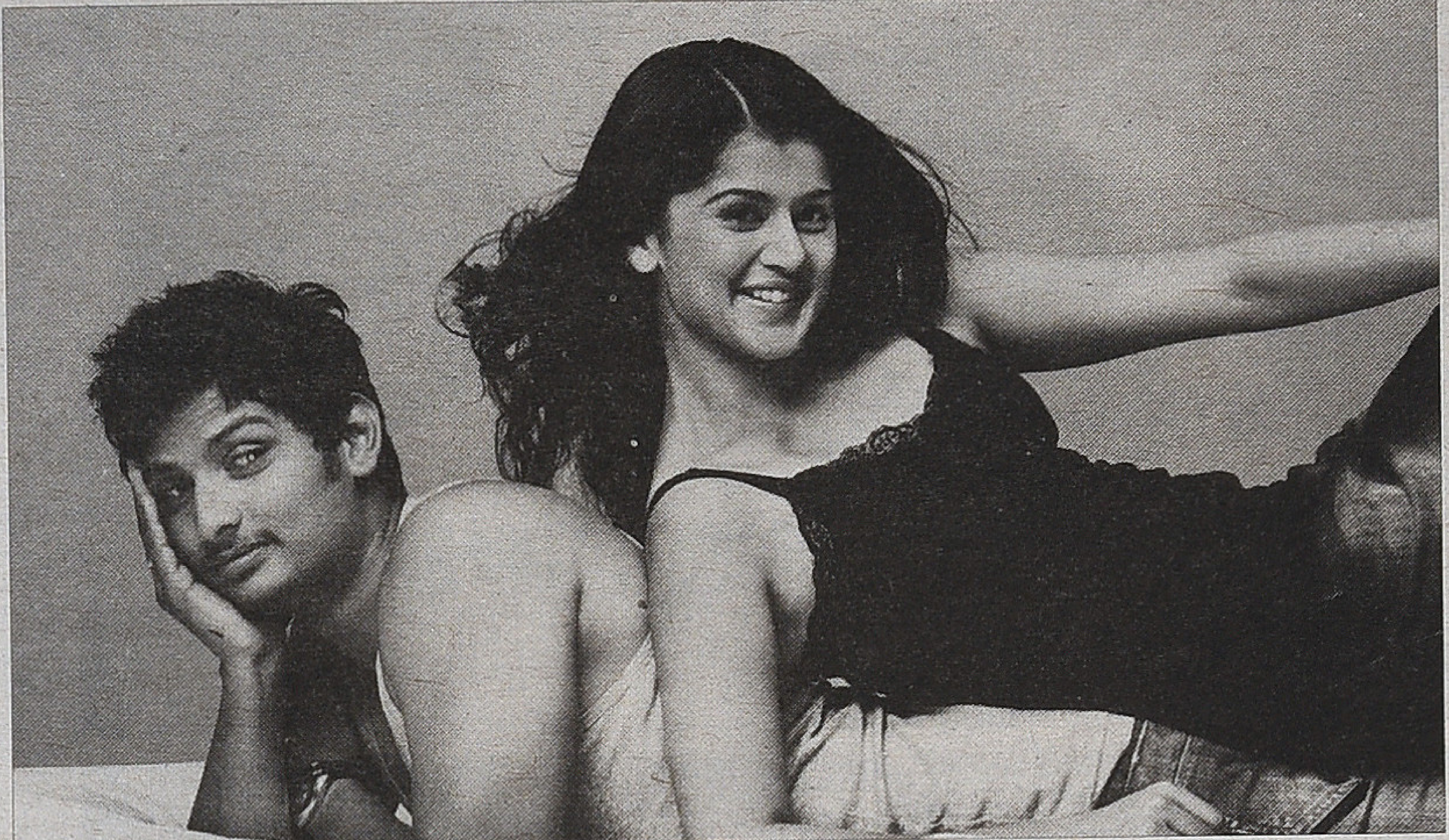
ஆர்யா - நயந்தாரா

சிரியா அரசானது தனது சொந்த மக்களை ரசாயன ஆயுதங்கள் கொண்டு படுகொலை செய்வதை இனியும் அனுமதிக்க முடியாது என அமெரிக்கா போர்ப் பிரகடனம் செய்தது. ரஷ்யா தலையிட்டு ரசாயன ஆயுதங்களை சிரியா பயன்படுத்த விடாமல் செய்ததோடு தற்காலிகமாக அமெரிக்கப் போர் முயற்சியினையும் நிறுத்தி வைத்துள்ளது. G20 நாடுகள், வல்லரசு நாடுகள் என ஏறக்குறைய அனைத்து நாடுகளும் தத்தம் பங்கிற்குக் களத்தில் குதித்ததனால் சிரியா மக்கள் அந்த அரசின் ரசாயன ஆயுதத் தாக்குதலிலிருந்து ஓரளவு தப்பியுள்ளனர். கடந்த சில நாட்களாக ஊடகங்களை அடைத்துக் கொண்டிருந்த இச்செய்தியின் இறுதிப் பகுதி நமக்கு சற்று மகிழ்ச்சியையே அளித்தது. ஆனால், நான்கு ஆண்டுகளுக்கு முன்னால், கி.பி. 2009இல் தமிழர்கள், இன்று சிரியா மக்கள் எதிர்கொள்கிற அதே நெருக்கடியின் நெருப்புச் சூழலில் சிக்கி சித்ரவதைப்பட்ட போதும், அமெரிக்காவும் ரஷ்யாவும் இன்னபிற நாடுகளும் இதே பூமியில்தான் இருந்தன என்ற உண்மை தெரியவரும் போது ஓர் எளிய மனிதன் இதனை எப்படி விளங்கிக் கொள்வது? கோட்பாடுகளும்கூட மதங்களைப் போல மனித உடல்களைப் பாகுபடுத்தித்தான் பார்க்கும் என்ற அவலம் முகத்தில் அறைகிற போது ஓர் அவநம்பிக்கையும் திசையறியா திகைப்புமே மிஞ்சி நிற்கையில் கோட்பாடாவது வெங்காயமாவது என்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது. பழைய பல கோட்பாடுகள் புதிய வடிவங்கள் எடுக்க வேண்டிய காலமிது.

தமிழர்களுக்கும் கோட்பாடுகளுக்கும் உள்ள தன்மை போன்றுதான் தமிழ் சினிமாவைப் புரிந்து கொள்ளவும் புதிய தனித்த கோட்பாடுகள் தேவை. அவ்வகையில் 'நாயகி'யின் தொடர்ச்சியாக 'நாயகன்' கூறு முக்கியமானதாகும்.

கதையின் 'நாயகன்' அந்தக் கதை உருவாகும் நிலத்தின் / மொழியின் கூட்டுத் தன்னிலைகளின் கொண்டாட்டமாகவும் பெருமிதமாகவும் பிரதி செய்வதாகவுமே பெரும்பாலும் இருப்பான். நாயகியும் அவ்வாறே. ஆனால், இரண்டும் வேறுபடும் புள்ளிகளில்தான் சமூகக் கட்டுமானம் எவ்வாறு உள்ளது என்பதைக் காணமுடியும். எல்லா இனக் குழுக்களுக்குமே தனது குழு சாராத பெண்ணை ஏற்பதில் விருப்பமும் மகிழ்வும் உண்டே தவிர பிரச்சனை பெரிய அளவில் கிடையாது. அதே நேரம் தனது குழுவிற்கு வெளியில் உள்ள ஆணை தனது குழுவுக்குள் ஏற்பது பிரச்சனைக்குரியதும் விரும்பப்படாததும் கூட. இந்திய ஒன்றியத்தில் வெளிவரும் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், இந்தி என அனைத்து சினிமாக்களிலும் நாயகியராக நடிக்கும் பெண்கள் அந்த நிலத்திற்குத் தொடர்பில்லாதவராக இருப்பது இயல்பானதே. ஆனால், அனைத்து சினிமாக்களுமே தங்களின் மொழி கட்டும் நிலத்திற்கு வெளியில் உள்ள எந்த ஆணையும் கதாநாயகனாகத் தனதுத் திரை வெளிக்குள் ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. தமிழ்த்திரை மட்டுமே இதற்கு விதிவிலக்கு.

தமிழ்த்திரையில் அஜீத் - திரிஷா, பரத் - சந்தியா, ஆர்யா - நயன்தாரா, விஷால் - ஷமீராரெட்டி, ஆதி - பூனம் பாஜவா, ஜீவா - டாப்ஸி போன்றோர் நடிக்கும் படங்களை எல்லாம் தமிழ்ச்சமூகம் தனது படமாக / தமிழ்ப்படமாகவே பார்க்கிறது. கொண்டாடி மகிழ்கிறது. இந்தி சினிமாவில் இந்தி புழங்கும் பரப்புக்குள்ளிருந்தும், தெலுங்கில் தெலுங்கு தேசத்திற்குள்ளும், மலையாள சினிமாவில் மலையாளிகளும் 'மட்டுமே' கதாநாயகன்களாகத் தொடர்கிற நிலையில் தமிழ்த்திரை தனது வெளிக்குள், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், குஜராத்தி, சிந்தி எனப் பல மொழி பேசும் நடிகர்களை அனுமதிப்பதோடு அவர்களைத் தனதாக உள்வாங்கிக் கொள்ளவும் செய்கிறது. உலகில் இத்துணை வேறுபட்ட உடல்களைத் தனது 'நாயக' வெளிக்குள் அனுமதிக்கும் சமூகம் வேறு ஏதேனும் உண்டோ என்பது ஐயமே. பிற சினிமாக்கள் 'நாயகனை'த் தனது ஆளாக / ஆணாக மட்டும் கொண்டுள்ளதை, இறுக்கமான நிலவுடைமைத் தன்மையினையும் கெட்டிப்போன ஆண்மையவாதக் கூறினையும் நாகரீக முதிர்ச்சிக்கு முந்தைய தேங்கிப் போன குழு மரபினையும் பிரதிபலிப்பதாகக் கொள்ள இயலும். மலையாளத் திரையுலகமே திரண்டு திருவனந்தபுரத்தில் கோட்டை நோக்கி பேரணியாகச் சென்று தடைவிதிக்கக் கோரிய அளவு மலையாள சினிமாவில் கடும் தாக்கத்தினை



ஜீவா - டாப்ஸி

அஜித் - திரிஷா

ஏற்படுத்தியிருந்த 'ஷகிலா'வின் படங்களில்கூட அவருடன் நடித்தவர்(?) மலையாளியாகவே இருந்தது தற்செயலானது இல்லை.

தமிழில் மட்டும் எப்படி சாத்தியம்? இதனை விளங்கிக்கொள்ள எந்தக் கோட்பாடு உதவும்?. தனது கலை வடிவங்களில் வெகுசனத் தன்மை கொண்ட சினிமாவிற்குள்கூட இத்துணை இறுக்கம் கொண்ட பிற மொழி சினிமாக்களும், மாறாக பன்மைத்துவம் கொண்டு தமிழ் சினிமாவும் உள்ள நிலையில் அதனை அதனதன் நிலத்தின் சமூக, அரசியல், பண்பாட்டு இயங்கியலின் வழியே அணுகுவதும் ஆராய்வதும் விமர்சிப்பதுமே பொருத்தமுடையதாக இருக்கக்கூடும். அதிலும், தமிழில் சினிமா என்பது வெறும் தமிழர் கலைவடிவம் என்பதையும் தாண்டி தமிழ்ச் சமூகவினைகளில் ஒன்றாக உள்ள நிலையில் அதனைப் புரிந்துகொள்ளக் கூடுதலான முனைப்புகள் தேவைப்படுகின்றன.

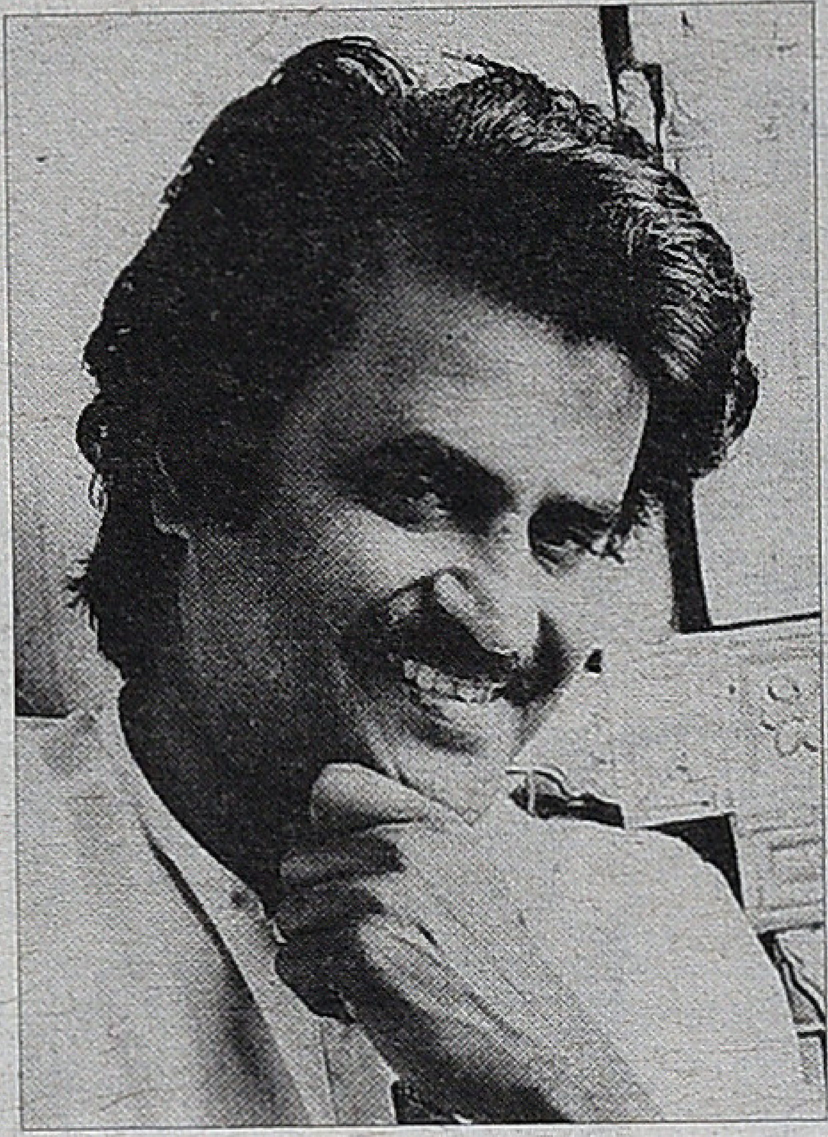
தமிழ்த் திரையில் இந்தப் பன்மைத்துவம் எங்ஙனம் சாத்தியப்படுகிறது என்ற வினாவிற்கான விடை இரண்டாகத் தோன்றுகிறது. தமிழர்களின் கடைசி அரசான பிற்காலப் பாண்டியர்களின் வீழ்ச்சிக்குப் பின்னர் பல்வேறு மொழி பேசுபவர்களால் தமிழ்நிலம் ஆளப்பட்டுள்ளது. அதன் தாக்கமாக இது இருக்குமோ என்றால் அது நாயகிகளுக்கு வேண்டுமானால் பொருந்த முடியுமே தவிர நாயகர்களுக்குப் பொருந்தாது. அப்படியானால் இதன் வேர் எது? ஒன்று பேரரசுத் தன்மையுள்ள இடத்தில் மட்டுமே இது சாத்தியம். ஒற்றைத் தன்மையினைத் தாண்டி பன்மைத்துவத்தினை ஏற்கையில் மட்டுமே பேரரசுக்கான தொடக்கம் நிகழும். அவ்வகையில் பார்த்தால் மிகப் பழைய கால ஹேமநாத பாகவதர் பிம்பம் தொட்டு இன்று வரை தமிழில் எழுதி, பாடி, சினிமா எடுத்து / நடித்து ஜெயிக்க வேண்டும் எனப் பலர் வருவதும் நினைப்பதும் அதனை உறுதி செய்யவே செய்கிறது. இரண்டாவது ஒரு சமூகம் தனது கூட்டுச் செயல்பாட்டினை எந்த மொழியின் வழி நிகழ்துகிறதோ அந்த மொழியில் அதற்கான கூறு இருக்க வேண்டும். தமிழில் அதற்கான கூறுகள் நிறையவே உள்ளன. சொற்களை உள்வாங்கிக் கொள்வதில் தொடங்கும் அந்தப் பன்மைத்துவம் பல மதங்களை கோட்பாடுகளை, அறிவு மரபுகளை மகிழ்வுடன் பரவல் செய்வது வரை நீள்கிறது.

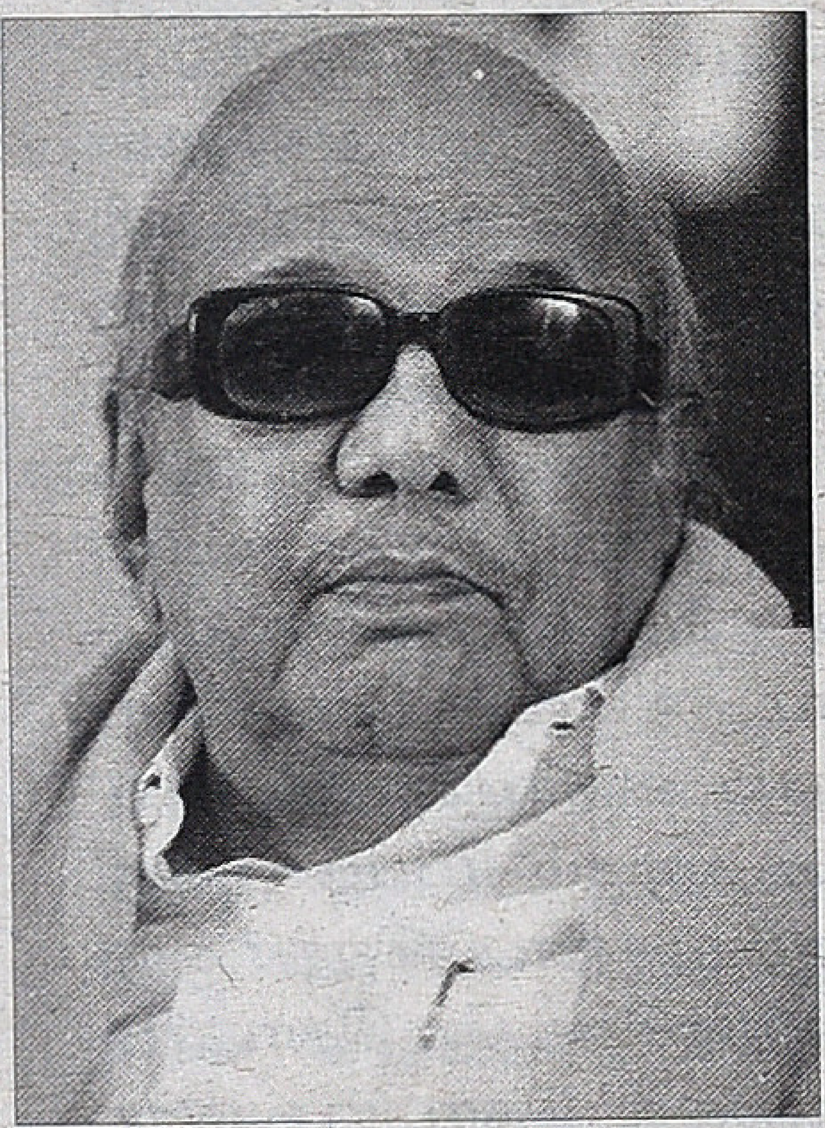
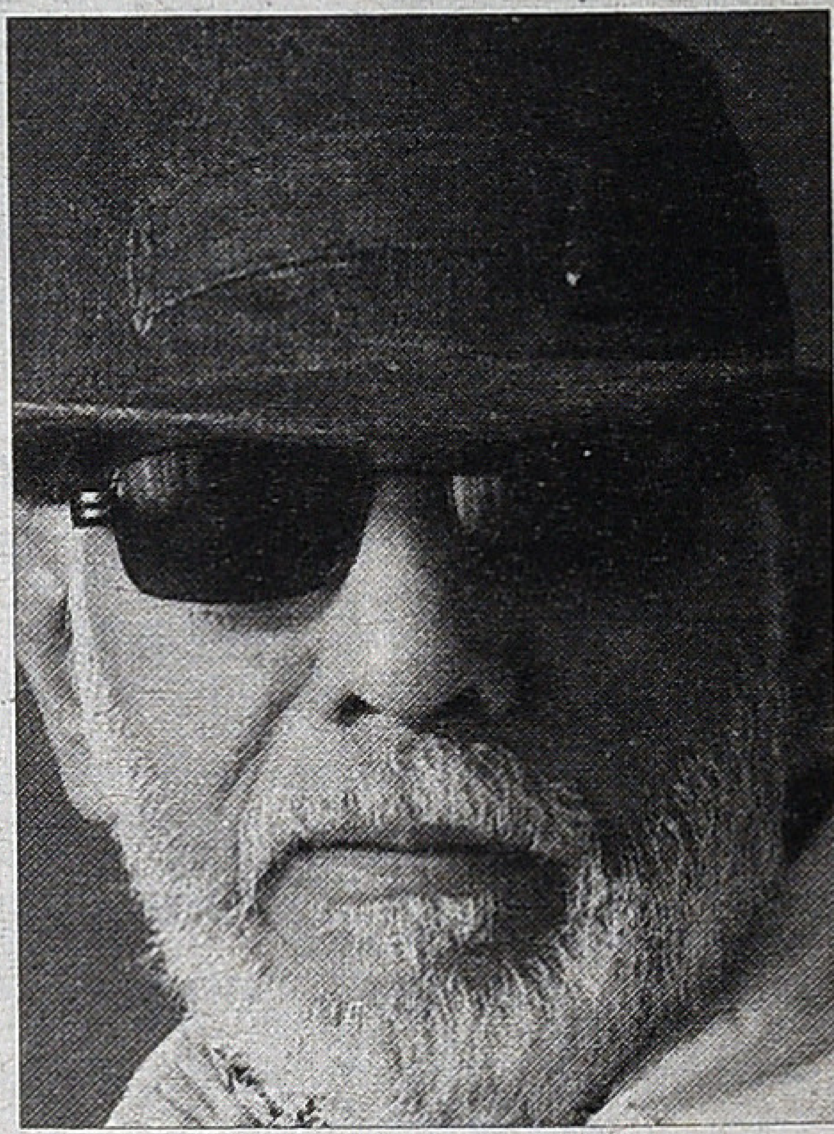
மேலும், வலிமையான சமூகம் மட்டுமே எந்தப் பதட்டமும் பயமுமின்றி எவரையும் தனக்குள் அனுமதிக்கும். தேவையும் விருப்பமும் இருப்பின் உள்வாங்கிக் கொள்ளவும் செய்யும். அவ்வகையில் தமிழ்ச் சமூகத்திற்கு அது ஒன்றும் பெரிய விஷயமே இல்லை. மேலும் 'பிற' மனிதர்களை சக மனிதர்களாகப் பார்க்கத் தெரிந்த சமூகத்திற்கும் இது பொருந்தும். அப்படிப் பார்க்கப் பழகிய பின்பு அதுவே பண்பாகவும் மாறிவிடும். தமிழ்நிலத்தில் அது அன்றும் இன்றும் நிகழ்வதே. தனது புறவெளியில் இத்தகைய சிறப்புடைய அபூர்வமான பன்மைத்துவத்தினைக் கொண்டுள்ள தமிழ் சமூகத்தில்தான் நாகராஜனும் இளவரசனும் வாழ முடியாமல் போன அவலமும் அநீதியும் கூட உள்ளது. வந்தாரை எல்லாம் வாழ வைக்கும், ஆளவும் அனுமதிக்கும் சமூகம் எப்படி இங்கு இருந்தாரோடு முரண்படுகிறது? ஒரு வேளை இவற்றிற்கிடையே தொடர்பு இருக்கும் அல்லது தொடர்பு அறுபட்டிருக்கும். இரண்டுமே கூட இருக்குமாக இருக்கும்.

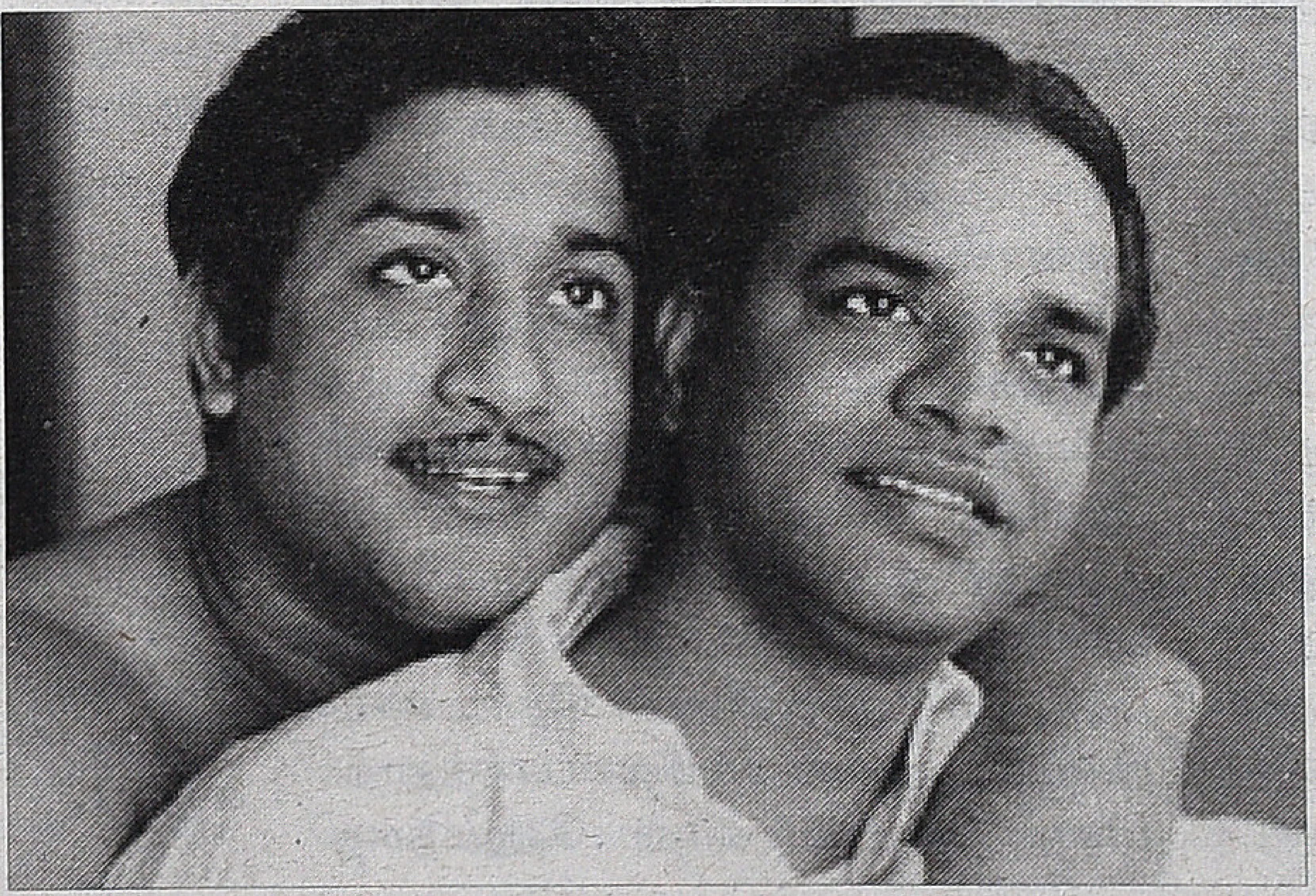
திரை விரியும்

(உள்ளே, வெளியே இரண்டிலும் இறுக்கத்தையும் ஒற்றைத்தன்மையினையும் கொண்ட சமூகங்களிலிருந்து வந்தவர்கள் / வருபவர்கள் எல்லாம் பன்மைத்துவத்தினைக் கொண்ட தமிழ்ச்சமூகத்திற்கு கருத்துச் சொல்லும் கந்தசாமிகளாக மாறும் போது தமிழர்களுக்கு ...தான் வரும்).

■





நூறாண்டு காலத் தனிமை

தமிழ் சினிமாவின் தனித்துவமும் சாதனைகளும்

ராஜன் குறை

நான் சிறுவனாக இருந்தபோது, எழுபதுகளின் முற்பகுதியில், கோவையில் பெட்டிக் கடைகளில் சில மிட்டாய் வகைகள் விற்கப்பட்டு வந்தன. அதில் எனக்கு மிகவும் பிடித்தது தேன் மிட்டாய். ஊதா நிறத்தில் மெத்து மெத்தென்று இருக்கும். வாயில் போட்டு சப்பும்போது உள்ளிருந்து ஒரு பாகு வரும். பின்னர் முற்றிலும் கரைந்துவிடும். இன்னொன்று மஞ்சள் நிறம் கொண்ட ஜவ்வு மிட்டாய். வாயில் குதப்பிக் கொண்டிருந்தால், சூயிங்கம் போல ஜவ்வாக மாறும்; அப்போது வெல்லப்பாகின் ருசி வாயில் நிறையும். சில சமயம் நர, நரவென்று மண் போன்று கடைசியில் ருசியற்று வருவது இந்த மிட்டாயின் குறைபாடு. இன்னொரு அற்புதம் கமர்கட் என்று அழைக்கப்பட்ட ஒன்று. தேங்காய் பூரணத்தை இறுகச்செய்து செய்யப்பட்டிருக்கும். தேங்காய் மிட்டாய் என்றும் கேட்கலாம். இதை போதுமான அளவு வாயிலிட்டு சப்பி ருசித்தபிறகு கடித்து தின்றுவிடலாம். பின்னாளில் விலையுயர்ந்த அயல் நாட்டு சாக்லெட் வகைகளை சாப்பிடும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஒரு நாள் அப்படி சாக்லெட்டின் ருசியில் மெய் மறந்தபோது எனக்கு தேன்மிட்டாய் நினைவு வந்தது. எனக்குள் எழுந்த கேள்வி நான் இவையிரண்டையும் ஒப்பிட முடியுமா என்பதுதான்.

அனுபவம் என்ற அளவில் ஒப்பிட முடியாது. மகிழ்ச்சியையோ துக்கத்தையோ, இன்ச் டேப்பாலோ தராசு கொண்டோ படியளவு கொண்டோ அளந்துவிட முடியாது. அவற்றின் தீவிரம் (intensity) நிர்ணயிக்க முடியாதது. பலியாட்டின் மீது பாசம் வைத்துவிட்ட ஒரு சிறுவனின் சோகமும், சாம்ராஜ்யத்தை இழந்த சக்ரவர்த்தியின் சோகமும் சம அளவில் தீவிரமாக இருக்கமுடியும். தங்களுக்கேயுரிய மகிழ்நிறை கணங்களும், துயர கணங்களும் கொண்டதால்தான் ஏழைகள், செல்வந்தர்கள் வாழ்வைப் பற்றிக் கவலைப் படுவதில்லை. என் நினைவுகளில் தேன் மிட்டாய் சிம்மாசனம் போட்டு அமர்ந்திருக்கிறது. எதனாலும் அதை நகர்த்திவிட முடியாது.

ஆனால், சாக்லெட்டையும் தேன் மிட்டாயையும் சில புறவயமான, அவற்றின் ருசி என்ற உள்ளார்ந்த அம்சத்தை கடந்த, அளவுகோல்களைக் கொண்டு ஒப்பிடலாம். அவை எவற்றால் தயாரிக்கப்படுகின்றன; எவ்வளவு உழைப்பு தேவைப்படுகிறது என்பவை போன்ற பல அம்சங்கள் அவற்றின் மதிப்பை தீர்மானிக்கலாம். ருசியைக்கூட ஒப்பிட்டு மதிப்பிடுவதாக சில சுவைஞர்கள் கூறலாம். ஆனால், அந்த மதிப்பீட்டை அனைவரும் ஏற்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை.

இந்த சூழலில் நாம் இருவிதமான மதிப்பீடுகள் இயங்க சாத்தியமுள்ளதாகக் கருதலாம். ஒன்று: உள்ளார்ந்த அல்லது உண்மை (உள்+மை) மதிப்பீடு; இரண்டு: உள்ளார்ந்த அனுபவம் கடந்த புறவய அல்லது கடமை (கடத்தல்+மை) மதிப்பீடு. கடமை மதிப்பீடு என்பது அனுபவத்திற்கு வெளியே சில 'காலம்வெளி' கடந்த பொது அளவுகோலை (transcendental) ஒப்பீட்டிற்கு அடிப்படையாக உருவாக்கிக்கொள்ள வேண்டும்.

ஒரு நல்ல இனிப்பிற்கு உள்ளார்ந்த அல்லது உண்மை மதிப்பீட்டின் அளவுகோல்களாக எதைக் கொள்ளலாம்? *1)* உடல்நலத்திற்கு தீங்கு செய்யாததாக இருக்க வேண்டும்; *2)* சுவையரும்புகள் மற்றும் புலன்களை மகிழ்விக்க வேண்டும்; *3)* முடிந்தால் உடல் நலம் பேணுவதாக இருக்க வேண்டும்; *4)* மனதில் உற்சாகத்தையும் வாழ்வின் மீது பற்றுதலையும் ஏற்படுத்த வேண்டும்; *5)* அதன் தயாரிப்புமுறை யாருக்கும் எவ்வகையிலும் தீங்கு செய்யாததாக இருக்கவேண்டும்.

நல்ல இனிப்பிற்கான புறவயமான அல்லது கடமை மதிப்பீட்டின் அளவுகோல்களாக எதைக் கொள்ளலாம் என்பதற்கு எல்லையேயில்லை. சிக்கலான தொழில்நுட்பங்கள், அரிய ரகசிய செயல்முறை குறிப்புகள், கடும் உழைப்பு, கால அவகாசம், அபூர்வமான கிடைப்பதற்கு அரிய மூலப் பொருட்கள் என்றெல்லாம் அது விரிந்துகொண்டே செல்லலாம்.

இது போன்ற இருவகைப்பட்ட மதிப்பீட்டு மண்டலங்களை நாம் பல்வேறு மானுட செயல்பாடுகளுக்கும் பொருத்திப் பார்க்கலாம். விளையாட்டுகளுக்கு பொறுத்தலாம். நல்ல விளையாட்டின் உள்ளார்ந்த / உண்மை மதிப்பீடுகள் என்ன என்று யோசிக்கலாம். உடற்பயிற்சி, அணியினர் கூட்டுறவு, மனதை ஒருமுகப்படுத்துதல், சாதுரியமாக முடிவெடுத்தல், உற்சாகம், அதன் மூலம்

ஏற்படும் வாழ்வின் மீதான பற்று ஆகியவற்றை விளையாட்டுகளின் உள்ளார்ந்த மதிப்பீடுகளாகக் கொள்ளலாம். இங்கு கடமை மதிப்பீடுகளை உங்கள் கற்பனைக்கே விட்டுவிடுகிறேன். பொதுவாக கடமை மதிப்பீடுகள் தொழிலின் நுட்பங்களைப் பெருக்குவதன் மூலம் உருவாகக் கூடியவை என்பதை மேற்சொன்ன உதாரணத்திலிருந்து நீங்கள் கவனித்திருக்கலாம்.

கலை, இலக்கியம் என்பவற்றிற்கும் உள்ளார்ந்த / உண்மை மதிப்பீடுகள் அவசியம். அவை என்னவாக இருக்கலாம்? 1) நினைவுகளின் சேகரத்தால் உருவாகும் சுயம் இருப்பின் எல்லைகளை துழாவி ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் பதற்றத்தை தணிப்பது; 2) படைப்பூக்கத்தின் மூலம் இன்மை குறித்த அச்சத்தை போக்குவது 3) புலன் அனுபவத்தை படைப்பூக்கத்துடன் கூர்மைபடுத்துவதால் ஏற்படும் மகிழ்ச்சி; 4) வழமையான வாழ்வை, உறவுகளை பரீசீலிக்கும், விமர்சிக்கும் கற்பனை வெளி; வழமைகள் தரும் சலிப்பு மற்றும் இறுக்கத்தை கடக்கும் ஆற்றல்; 5) வாழ்வின் மீதும் சக மனிதர்கள் மீதும் ஏற்படும் பற்று. இது போன்ற பல அடிப்படை அம்சங்களை உண்மை மதிப்பீடுகளாகச் சொல்லலாம்.

ஆனால் கலை, இலக்கியம் அதிகாரப் படிநிலைகளுடன் நுட்பமான உறவுகளைக் கொண்டது. அரசவை இலக்கியமும் வெகுஜன இலக்கியமும் பல்வேறு காலங்களிலும் வேறுபட்டு இருந்துள்ளன. ராம்லீலா என்ற கூத்து போன்ற நிகழ்ச்சியும் ராமாயணம் தான்; பவபூதியின் உத்தரராம சரிதமும் ராமாயணம்தான். இந்தியாவின் அனைத்துவிதமான கலை, இலக்கிய வடிவங்களையும் ஊடுருவி நிற்பது மகாபாரதம். ஆனால், வெளிப்பாட்டு முறைகள் தமக்குள் ஆழமான மாறுபாடுகளைக் கொண்டவை. இங்கு எழும் பெரிய பிரச்சினையே ஆதிவாசிகளின் நடனத்தையும் பரத நாட்டியம் அல்லது கதகளி நடனத்தையும் ஒன்று என்று சொல்ல முடியுமா என்பதுதான். அவை, நிச்சயம் வேறு வேறானவை. ஆனால் உயர்வு தாழ்வு வகைப்பாட்டிற்குள் வராதவை.

இதில் ஒரு சுவாரசியமான பிரச்சினை இருக்கிறது. நகரத்து நாகரீக மனிதர்கள் ஆதிவாசிகளின் நடனம், ஓவியம், இசை ஆகியவையும் கலை தான் என்று சமத்துவ உற்சாகமாக பேசும்போது அவர்களின் 'பெருந்தன்மை' (patronizing attitude) பல சமயங்களில் எங்கப்பன் குதிருக்குள் இல்லை என்று அவர்கள் மேட்டிமைப் பார்வையை காட்டிக் கொடுத்துவிடும். உண்மை அளவு கோல்களின்படி எல்லாமே கலைகள்தான். ஆனால் தமக்குள் முக்கியமான வித்தியாசங்களைகொண்ட கலை வெளிப்பாட்டு முறைகள் அவை. நாம் வித்தியாசங்களை மறக்கக் கூடாது. ஆனால் வித்தியாசங்களை படிநிலையாக்கம் செய்ய வேண்டிய தேவையும் நமக்கு கிடையாது. வளர்ந்த கலை, வளராத கலை என்றோ முதிர்ந்த கலை, முதிராத கலை என்றோ ஆடு, மாடுகள் அல்லது வெண்டைக்காய் வாங்குவது போன்று அவற்றை வகைப்படுத்தவேண்டிய அவசியமில்லை. ஒவ்வொரு கலை வெளிப்பாட்டு முறையும் அது தோன்றிய சமூகச் சூழலுக்கு ஏற்ப வடிவம் கொண்டு அதன் உண்மை மதிப்பீடுகளை செயல்படுத்துகின்றது. அந்த அளவில் அவற்றினுள் உயர்வு தாழ்வு தேவையில்லை; எல்லாம் ஒன்று என்ற அத்வைதமும் தேவையில்லை. ஒரு கலை வெளிப்பாட்டுமுறையின் வித்தியாசத்தை அதன் சமூக வெளியின் இயக்கத்தைக்கொண்டு புரிந்து கொள்ளும் முதிர்ச்சி இருந்தால் மட்டும் போதும். அதே சமயம் சமூகங்களும், அவற்றின் கலைவெளிப்பாடுகளும் மாறாமல் நிற்கும் சாராம்சங்கள் அல்ல. நாம் பன்மையை அங்கீகரிப்பது என்பது மட்டுமின்றி தொடர்ந்து மாற்றமடைந்து கலைகள் மேலும் பன்மையடைவதையும் அங்கீகரிக்கவேண்டும். ஆதிவாசிகளின் நடனம் அதன்போக்கில் மாற்றங்களை அடையவும், உருமாறி புதிய கலப்பு வடிவங்கள் கொள்ளவும் தேவையிருப்பதையும் நாம் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். இப்படி எண்ணற்ற கோட்பாட்டு தெளிவுகளை கோரி நிற்பது கலை இலக்கியங்கள் சார்ந்த உண்மை மதிப்பீடுகளும் கடமை மதிப்பீடுகளும் மோதும் கலாசார வெளி.

தமிழ் சினிமாவின் கதை

உலகமெங்கும் அசைபும் பிம்பங்களைத் தொகுத்து கதைசொல்லும் திரைப்படங்களை உருவாக்கும் சாத்தியம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் உருவானது. இந்த சாத்தியத்தின் அடிப்படைகளை உருவாக்கியதில் முக்கியமானவர் என்று ஜி.டபிள்யூ. கிரிஃபித் என்ற அமெரிக்கர் கருதப்படுகிறார். அவரது முக்கிய படமான 'தேசத்தின் பிறப்பு' (Birth of the Nation) 1915ஆம் ஆண்டு வெளியானது. அதற்கு ஈராண்டுகள் முன்பு தொண்டிராஜ் கோவிந்த் பால்கே என்பவர் 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' என்ற படத்தை இந்தியாவில் எடுத்தார். அதனால்தான், இந்த ஆண்டு இந்திய சினிமாவின் நூறாமாண்டு என்று பல்வேறு தளங்களில் கொண்டாடப்படுகிறது. இதற்கு மூன்றாண்டுகள் கழித்து, 1916இல், எஃப்.ஜி. நடேச ஐயர் என்பவர் 'கீசக வதம்' என்ற படத்தை சென்னையில் தயாரித்தார். எனவே, தமிழ் சினிமாவின் நூற்றாண்டு விழா மூன்றாண்டுகள் கழித்து 2016இல்தான் கொண்டாடப்படும். இப்போது நாம் இந்திய சினிமாவின் ஒரு பகுதியாக அதன் நூற்றாண்டு விழாவில் பங்கேற்கிறோம்.

இவ்வாறு தமிழகத்தில் தொடங்கிய சினிமா உலகில் வேறெந்த பகுதியையும்விட வலுவாக இங்கே கால்கொண்டது. நான்கைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் செய்த கணக்கெடுக்கின்படி இருபது கோடி மக்கள் தொகை கொண்ட பிரேசிலில் ஆண்டுக்கு தொன்னூறு படங்கள்தான் எடுக்கிறார்கள். பல நாடுகளில் படங்களே எடுப்பதில்லை. எகிப்தில் நாற்பத்தைந்து படங்கள் எடுக்கிறார்கள். ஆனால், தமிழில் நூற்றுக்கும் அதிகமான படங்கள் ஆண்டுதோறும் வெளியிடப் படுகின்றன. பல ஆண்டுகளில் இருநூற்றைம்பது படங்கள் வரை வெளியிடப்பட்ட வரலாறும் உண்டு. உலக நாடுகள் பலவற்றையும் விட அதிக எண்ணிக்கையில் படங்கள் தயாரிக்கப்படும் சமூகம் தமிழ் சமூகம். இந்திய மாநிலங்களிலும் இந்தி மற்றும் தெலுங்கு இரண்டிற்கும் இணையாக அதிகப் படங்கள் எடுக்கப்பட்டுள்ளது தமிழில்தான். பஞ்சாப், குஜராத் போன்ற பல மாநிலங்களில் திரைப்படங்கள் மிகக்குறைந்த எண்ணிக்கையிலேயே எடுக்கப் படுகின்றன.

எண்ணிக்கையில் என்ன இருக்கிறது என்று பலரும் கேட்கலாம். சினிமாவிற்கு தமிழ் சமூகம் கொடுத்துள்ள முக்கியத்துவத்தை இந்த எண்ணிக்கை காட்டுகிறது என்று கொள்வதில் தவறில்லை. தன்னை ஒருங்கிணைத்துக் கொள்ளவும் புதுப்பித்துக்கொள்ளவும் நவீனப்படுத்திக் கொள்ளவும் ஒரு சமூகம் சினிமாவை முக்கியமாக கைக்கொண்டது என்றால் அதில் தமிழ் சமூகத்திற்குத்தான் உலகிலேயே முதலிடம் கொடுக்க முடியும். இதன் முக்கியத்துவம் தமிழ் மக்களில் பலருக்குத் தெரியும். ஆனால் கோட்பாட்டுரீதியாக இதைப் புரிந்துகொள்வது கடினம்.

சத்யஜித் ராய்

ஏனெனில், உலகத் திரைப்பட வரலாற்றை எழுதும் யாரும் தமிழ் சினிமாவைத் தனியாகக் குறிப்பிடுவதில்லை. இந்திய சினிமா குறித்து எழுதுபவர்கள் கூட 'பிரதேச' (regional) சினிமா என்று லேசாக சொல்லி வைப்பார்களே தவிர அதன் முக்கியத்துவத்தைக் கூறுவதில்லை. சமீபத்தில் ஒரு தேர்வில் பாரத் ரத்னா என்ற இந்திய அரசின் குடிமக்களுக்கான மிக உயர்ந்த கௌரவத்தை பெற்ற ஒரே திரைப்பட நடிகர் யார் என்ற கேள்விக்கு தில்லி கல்லூரி ஒன்றில் யாருமே எம்.ஜி.ராமச்சந்திரன் என்ற விடையை மல்டிபிள் சாய்ஸில் தேர்வு செய்யவில்லை. அவர்கள் பலரிடம் பேசியதில் அவர் யார் என்றே அவர்களுக்குத் தெரிந்திருக்கவில்லை.

ஏழு கோடி பேர் என்பது கணிசமான மக்கள்தொகை. உலகில் ஏராளமான நாடுகளின் மக்கள் தொகையை விட அதிகமானது. ஆஸ்திரேலியா கண்டத்தின் மக்கள் தொகையே இரண்டு கோடிதான். இத்தனை கோடி மக்கள் கொண்ட சமூகத்தில் பெரும்பான்மையோரின் பேரபிமானத்தைப் பெற்ற, அவர்களால் இறந்து இருபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்குப் பிறகும் தீவிரமாக நேசிக்கப்படும் ஒரு நடிகனை உலகில் யாருமே தெரிந்துகொள்ளாமல் இருப்பதற்கு என்ன காரணம்? அந்த நடிகனைத் தன் வசனங்களால் உருவாக்கி, திரைப்படத்தையும் அரசியலையும் இணைத்து தமிழ் மக்கள் வாழ்வில் இந்தக் கலைக்கு முக்கியமான இடத்தை உருவாக்கியவரும், ஐம்பதாண்டுகளாக சட்டமன்றத்தில் பணியாற்றிய அபூர்வ அரசியல்வாதியுமான கருணாநிதியின் பெயரை நீங்கள் உலக சினிமா குறித்த எந்த ஆங்கில தொகுப்பு நூலிலும் காண முடியாது. இந்திய சினிமா என்று ஏதாவது ஒரு குறிப்பு இருக்கும். சத்யஜித் ரே போன்ற சிலரின் பெயர்கள் தட்டுப்படும். நான் அமெரிக்க நூலகங்கள், புத்தகக் கடைகளில் காணக்கிடைக்கும் உலக சினிமா குறித்த அறிமுக நூல்கள், தகவல் களஞ்சியங்கள், கலைக் களஞ்சியங்கள் (Encyclopedia) போன்றவற்றில் எல்லாம் தேடியிருக்கிறேன். கருணாநிதி, எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி, தமிழ் சினிமா குறித்தெல்லாம் எந்த தகவலும் இருக்காது. ஒரு மொழியைப் பேசும் ஏழுகோடி மக்களும், அவர்கள் சமூகம் உருவாக்கிய ஐயாயிரத்திற்கும் அதிகமான திரைப்படங்களும் உலக வரலாற்றிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்டது போல இருக்கும். அதனால்தான் இந்த கட்டுரையின் தலைப்பு 'நூறாண்டு காலத் தனிமை'. இதற்கான காரணம் என்னவென்று பார்ப்போம்.

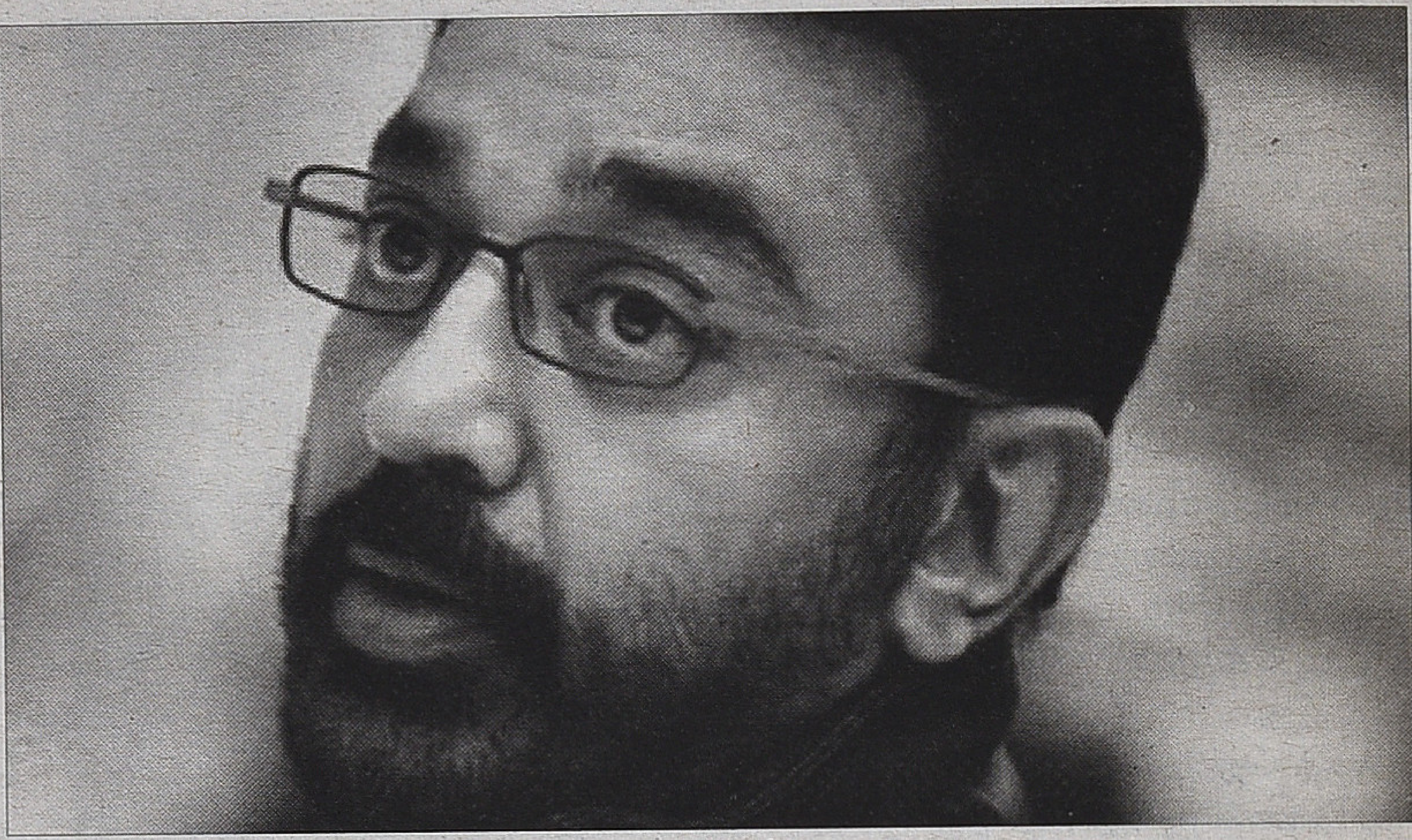
தமிழ்த் திரைப்படங்களில் கலையே இல்லையா?

நான் கூறுகின்ற அதே பிரச்சினையின் இன்னொரு பரிமாணத்தை தமிழ் எழுத்தாளர்கள், சிந்தனையாளர்கள் பலரும் கூறுவார்கள்; புலம்புவார்கள் என்றும் சொல்லலாம். அது என்னவென்றால் மிகச்சிறிய நாடுகளில்கூட சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களில் பரிசு பெறும் படங்கள் எடுக்கப்படுகின்றன. தமிழ் சினிமா உலக திரைப்பட விழாக்களில் எந்த பரிசும் பெற்றதில்லை. (கெய்ரோவில் 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்' பரிசு பெற்றது எல்லாம் ஒரு பெரிய மேட்டரே கிடையாது; கெய்ரோ எல்லாம் உலகம் என்ற அந்தஸ்தை பெறமுடியாது என்பது இருக்க அது என்ன சார் ஜுஜூபி பரிசு). அவர்கள் கூறுவது உண்மைதான். வருடத்திற்கு ஐந்து படம் பத்து படம் எடுக்கும் நாடுகள் கூட சர்வதேச பரிசுகள் பெறுவதுடன், கவனத்தையும் பெறுகின்றன. இப்படியிருக்கும்போது எதற்காக தமிழ் சினிமாவை பற்றி உலக சினிமா வரலாற்று நூல்களில் எழுதப்போகிறார்கள்? நியாயமான கேள்விதான்; ஆனால் ஏன் இப்படி நடக்கிறது? தமிழ் சினிமாவில் கலையே இல்லையா?

நாம் முதல் பகுதியில் பார்த்த உள்ளார்ந்த / உண்மை மதிப்பீடுகளின்படி தமிழ் சினிமாவும் கலைதான். ஆனால் புறவய / கடமை மதிப்பீடுகளின்படி கலை இல்லை. ஏன் என்பது மிகவும் சுவாரசியமான கேள்வி.

மௌனப்பட காலத்திலேயே உலகில் அசையும், செயல் பிம்பங்களை இணைத்து காட்சித்தொகுப்பின் மூலமே கதையை சொல்லும் முறை உருவானது. தமிழ் சினிமா மௌனப்பட காலத்தில் தொடங்கினாலும், அந்தப் படங்கள் இன்று நமக்கு காணக்கிடைக்காததாலும், அவை பற்றிய பதிவுகளும் அதிகம் இல்லாததாலும் உலக சினிமா போன்று அவை இருந்தனவா என்று நம்மால் கூற முடியாது. குறிப்பாக கிரிஃபித் அளவிற்கு பிம்பத் தொகுப்பினை நடராஜ முதலியார் சாதித்தாரா என்று தெரியவில்லை. அநேகமாக அந்த அளவு நடந்திருக்கவில்லை என்று யூகிக்கலாம். ஆனால், மௌனப்படம் பேசும் படமானதும் தமிழ் சினிமா உயிர் பெற்று துள்ளியெழுந்தது. இசை நாடகம் போல பாடல்கள் நிறைந்த படங்கள் எடுக்கப்பட்டன. இவற்றில் செயல்களை பிம்பங்களாக கோர்த்து காட்சித் தொகுப்பால் கதை கூறப்படாமல் பாட்டு, பேச்சு போன்றவையே கதையாக இருந்தன. தேவையற்ற பிம்பங்களை நீக்குவதைத்தவிர

எடிட்டிங் என்னும் படத்தொகுப்பிற்கு பெரிய வேலையிருக்கவில்லை. பின்னால் வசனங்கள் முக்கியத்துவம் பெற்ற போதும் பிம்பத்தொகுப்பு பிரதானமாயில்லை. உண்மையில் தமிழ் சினிமா பௌதிக வெளியை பெரிதாக மதிக்கவேயில்லை. அதன் கவனமெல்லாம் மனித உறவுகள், உணர்வுகள் மீதுதான் இருந்தது. இதையெல்லாம் குறித்து நான் தொடர்ந்து எழுதி வருவதை வாசகர்கள் அறிவார்கள். தமிழ் சினிமாவை, அதன் பிம்ப உருவாக்க தத்துவத்தின் அடிப்படையில் 'தனித்தியங்கும் சினிமா' (Cinema of Dissociation) என்று நான் கோட்பாட்டு ரீதியாக அடையாளப்படுத்தி இருப்பதையும் அவர்கள் கவனித்திருப்பார்கள்.



கமலஹாசன்

இந்த வித்தியாசத்தின் சமூக வரலாற்றுப் பின்புலம் முக்கியமானது என்று நான் நினைக்கிறேன். மேற்கத்திய சமூகங்களில் அறிவியல் பார்வை பதினாறாம் நூற்றாண்டு முதல் பௌதிக உலகை தீவிரமாகப் பகுத்தாயத் தொடங்கியது. அதன் விளைவாக யதார்த்தம், பிரதிநிதித்துவம் போன்றவை கலைகளிலும் முக்கியத்துவமடைந்தன. பார்வைக் கோணம் என்பது தனி நபர் பார்வைப் புலனை சார்ந்து முப்பரிமாணம் அடைந்தது. எழுத்தில் உரைநடை தோன்றியது. அச்சுக்கலையின் மூலம் உரைநடை வாசிப்பு, யதார்த்தச் சித்தரிப்பு பரவலானது. இதன் தொடர்ச்சியாக புகைப்படமும் பின்னர் சினிமாவும் தோன்றின. சினிமாவை வரவேற்க அதன் பிரத்யேக சாத்தியங்களை பரிசீலிக்க பாரம்பர்ய வாழ்க்கையிலிருந்து விலகிய நவீன நகர்புற சமூகப் பரப்புகள் தயாராக இருந்தன.

இது போன்ற வரலாற்றுப் பின்புலம் எதுவுமில்லாத பெரும்பாலும் விவசாயம் சார்ந்த பாரம்பர்ய வாழ்வில் ஈடுபட்டிருந்த தமிழ் சமூகப் பரப்பில் சினிமா தோன்றியபோது, அது மேற்கின் சினிமாவைப்போல இயங்கவில்லையென்பது இயல்பானதே. சினிமா இங்குள்ள பாரம்பர்ய வெளிப்பாட்டு முறைகளுக்குள் தன்னை ஒளித்துக்கொண்டது. அதன் மூலம் முதலில் மக்கள் மனதில் இடம்பிடித்தது. ஒரு வெகுஜன கலையாக தன்னை நிலைநிறுத்திக்கொண்டது. பின்னர் சமூகம் நவீனமடையத் தொடங்கியபோது அந்த சமூக மாற்றங்களுடன் இணைந்து தானும் மெல்ல, மெல்ல வடிவத்தை மாற்றிக்கொண்டே வந்தது. சமூக மாற்றத்தின் எல்லா முரண்களுக்கும் தன் வடிவத்திலும் கதையாடல் முறைகளிலும் இடம் கொடுத்தது. அதனால் சினிமாவின் வரலாறு சமூக வரலாற்றின் இன்றியமையாத பகுதியாகவும் களமாகவும் காரணியாகவும் மாறியது. இது உலகில் எங்குமே நடைபெறாத அதிசயமாகும். பி.யூ. சின்னப்பா நடித்த நாற்பதுகளில் வந்த ஆர்யமாலாவையும், சிவாஜி நடித்து அறுபதுகளில் வந்த காத்தவராயனையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் நான் சொல்வது புரியும். இன்று காத்தவராயனை மறு உருவாக்கம் செய்தால் எப்படி இருக்கும் என்றும் யோசித்துப் பார்க்கலாம். (பார்த்திபனை காத்தவராயனாக கற்பனை செய்து பார்க்கிறேன்; வடிவேலு மலையாள மாந்திரீகன்; பிரகாஷ் ராஜ் தளபதி).

தமிழ் சினிமா தன்னை முற்றிலும் வெகுஜன மனோபாவத்திற்கும் ஏற்பிற்கும் உட்படுத்திக்கொண்டதில் தனக்கென வித்தியாசமான ஒரு கலாபூர்வமான சவாலை ஏற்றுக்கொண்டது. தன்னியல்பிலேயே நவீனத்தன்மை கொண்ட அது, நவீனமற்ற கதையாடலை மேற்கொண்டு அதில் தன் தனித்தன்மையை நிறுவவேண்டும்; அதன் மூலம் பார்வையாளர்களை நவீனப்படுத்தவேண்டும். இதில் இருந்த சுவாரசியம் தமிழின் பல எழுத்தாளர்களை, கலைஞர்களை ஈர்த்தது. வ. ராமசாமி, பி.எஸ். ராமையா, ச.து.ச. யோகி, புதுமைப்பித்தன் என்று தொடங்கி பல நவீனத்துவ எழுத்தாளர்களும் இதில் ஈடுபட்டனர். பெரும்பாலும் யாருமே நவீன மனம் படைத்தவர்களுக்கான கலைப்படம் எடுக்கவேண்டும் என்று நினைக்கவில்லை. எல்லா மக்களும் பார்க்கும்படியான படங்களையே எடுக்க வேண்டும் என்று நினைத்தார்கள். எப்படியோ தமிழில் கலைப்படம் என்பதை இலட்சியமாகக் கொள்ளாத போக்கே நிலைகொண்டது. அதற்கு மாறாக ஏதோவொரு விதத்தில் வெகுஜன மனோவியலுடன் வினைபுரிவதே சினிமா என்ற ஒரு எண்ணம் நிலைபெற்றது. இதைப் பற்றி வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி பல சமயங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளார். தன்னிலிருந்து விலகிச் செயல்பட நினைக்கும் போக்குகளை தமிழ் வெகுஜன சினிமா தனக்குள்ளேயே ஈர்த்துக்கொண்டது. ஸ்ரீதர், பீம்சிங், எஸ். பாலசந்தர், கே. பாலசந்தர், மகேந்திரன், பாரதிராஜா, பாலு மகேந்திரா என்று பல உதாரணங்களை சொல்லலாம். இவர்கள் யார் வேண்டுமானாலும் கிரீஷ் காசரவள்ளி போன்று திரைப்பட விழாக்களுக்கான படங்களை எடுத்திருக்கலாம். ஆனால், அவர்கள் படைப்பியக்கம் எப்போதும் வெகுஜன சினிமாவின் விளிம்பிற்குள்ளே இருப்பதையே நாடியது.

பொதுவாக இந்திய சினிமாவின் கதைகூறல் மற்றும் பிம்ப உருவாக்க முறை உலக சினிமாவிலிருந்து தீவிரமாக வேறுபட்டது. அதில்

தமிழ் சினிமா அதிகபட்சமாக வேறுபட்டது. மலையாள திரைப் படங்கள் பலவற்றைக் கொஞ்சம் முடுக்கி, நீவி விட்டால் கிட்டத்தட்ட மேற்குலக சினிமாவாக மாற்றலாம். ஆனால், தமிழ் சினிமா அடங்காத முரட்டுக் குழந்தை. இது முற்றிலும் தனித்துவமான பிம்ப உருவாக்கத்தையும் கதையாடல் முறைமைகளையும் கொண்டது. இதனால், தமிழ் சினிமாவை உலக விமர்சன அரங்கில் ஏற்றுக்கொள்வது என்பது மிகவும் கடினம். ஆனால், தமிழ் சினிமாவை பார்க்க நேரும் ஒரு இத்தாலியரோ ஜப்பானியரோ அமெரிக்கரோ அதை மிகவும் ரசிக்கலாம். என்னுடைய அமெரிக்க நண்பன் ஒருவன் நைஜீரியாவில் 'ரோஜா' படம் பார்க்க நேர்ந்தவன், 'சின்ன சின்ன ஆசை' பற்றி ஓயாமல் பேசிக்கொண்டே இருப்பான். (What is that song? The girl bathing in the fall singing such a beautiful scene, such a great music).

தமிழ் சினிமா உலகத் திரைப்பட விழாக்களில் அங்கீகரிக்கப்படாதது தமிழ் சினிமாவின் பிரச்சினை மட்டுமல்ல; அது உலக திரைப்பட விழாக்களின் பிரச்சினையும்கூட. அவர்களால் மாறுபட்ட கலை வெளிப்பாட்டினை அங்கீகரிக்க முடியவில்லை. நம் ஊரிலேயே ஆங்கிலவயப்பட்ட படித்தவர்களால் தமிழ் சினிமாவை சகிக்கவோ அங்கீகரிக்கவோ முடியவில்லையே? என்னையே எடுத்துக்கொள்ளலாமே. எண்பதுகளின் துவக்கத்தில் திரைப்பட சங்க உறுப்பினரான போது நான் தீவிர பெர்க்மன், ஃபெலினி, குரோசோவா அபிமானியாக மாறினேன். சத்யஜித் ரே, ரித்விக் கடக், மிருணாள் சென் போன்றவர்கள் என் இந்திய ஆதர்சங்களாக இருந்தனர். எம்.ஜி. ஆர்., சிவாஜி போன்றவர்களை கலாசார அவமானங்கள் என்று நினைத்தேன். எனக்கு ஆங்கிலம் படிக்க முடிந்தது. சிறந்த உலக இலக்கியப் படைப்புகளையும் தத்துவங்களையும் ஆங்கிலத்தில் படித்தேன். ஐரோப்பிய படங்களின் ஆங்கில சப்டைட்டில் எனக்குப் புரிந்தது. 'விம் வெண்டர்ஸ்' படம் பார்த்து புல்லரித்தேன். அப்படியே வெங்கட் சாமிநாதன் போல உள்வட்டம், வெங்காயம் என்று பேசிக்கொண்டு வாழ்ந்திருக்கலாம்.

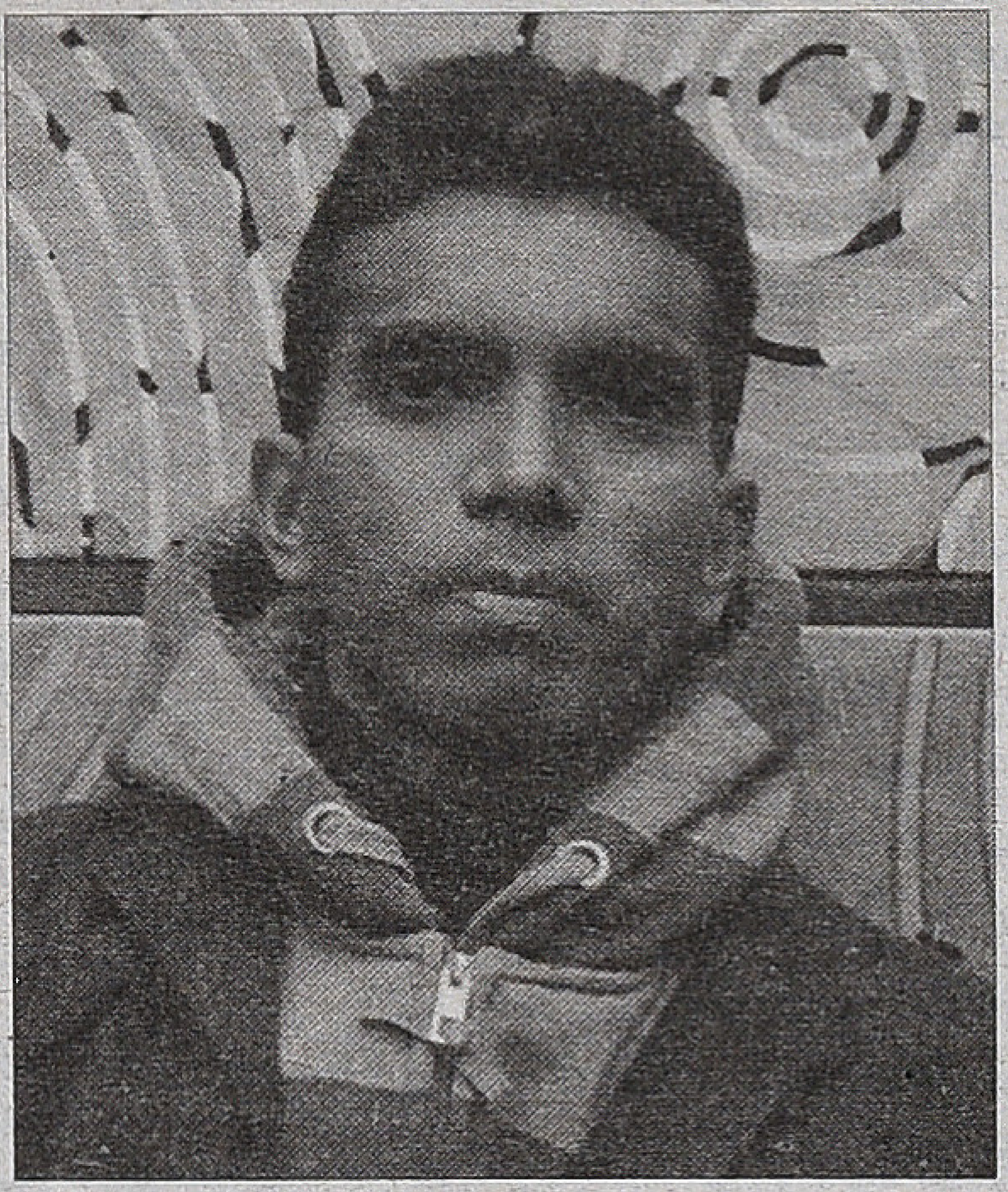
ஆனால், எனக்கு நான் வாழும் சமூகத்தின் மீது அக்கறை இருந்தது. எளிய கிராம மக்களையும் சேரிவாசிகளையும் உழைக்கும் மக்களையும் ஆங்கில மொழியைக் கற்க முடியாத மக்களையும் தங்கள் பாரம்பர்ய வாழ்க்கை முறைகள், விழுமியங்களைக் கைவிட முடியாதவர்களையும் இன்னும் பலதரப்பட்ட மக்கள் தொகுதிகளையும் பற்றி நான் யோசித்தேன். அவர்களின் ரசனை அவ்வளவு மோசமானதா, அவர்களை சென்றடையும் சினிமா அவ்வளவு மோசமானதா என்று யோசிக்கத் தொடங்கினேன். சினிமா என்பது வெறும் வணிகமல்ல, அதில் வெகுஜன மனோவியல் அடங்கியுள்ளது என்பதைப் புரிந்தகொள்ளத் தொடங்கினேன். என் புரிதலை ஏராளமான நண்பர்கள் ஆழப்படுத்தினார்கள். எனக்குப் பிடித்த கலையும் வெகுஜனக் கலையும் வேறு வேறு தளங்களில் நோக்கங்களில் செயல்படுவதை புரிந்துகொள்ளத் தொடங்கினேன். சுவீடன் நாட்டிலிருந்து திருச்சிக்கு வந்திருந்த மாணவன் "யார் பெர்க்மன்?" என்று கேட்டபோதும், கொல்லம் எக்ஸ்பிரஸில் சந்தித்த கனடா நாட்டு தம்பதியினர் "யார் மெக்லாரன்?" என்று கேட்டபோதும் நான் எனக்குப் பிடித்த இயக்குனர்கள் எல்லாம் அவர்கள் ஊரில் எல்லா மக்களாலும் பார்க்கப்படுவது இல்லை என்பதை புரிந்துகொண்டேன். பிறகுதான் மெள்ள மெள்ள, கலையின் பன்முக வடிவங்கள் சாத்தியங்கள் குறித்து யோசிக்கத் தொடங்கினேன். இறுதியாக கொலம்பியா பல்கலைக்கழகத்தில் கலைகள் குறித்த தத்துவம், கோட்பாடு சார்ந்த நூல்களைப் பயிலப்பயில மெதுவாக என் மனதில் தமிழ் சினிமா குறித்த மிக உயர்ந்த மதிப்பீடு உருவாகியது.

ஆம்; தமிழ் சினிமாவில் யதார்த்தம் கிடையாது. ஆனால், தமிழர்கள் கலைகளில் யதார்த்தத்தை எதிர்பார்த்ததில்லை. கோர்ட்டில் குற்றவாளிக்கூண்டில் நிற்கும் குணசேகரன் வசனம் பேசுவது போன்று யாரும் கோர்ட்டில் பேசமுடியாது. ஆனால், சிவாஜி கணேசன் பேசிய அந்த கருணாநிதியின் வசனம், பல தலைமுறை தமிழர்களை எழுச்சி கொள்ள வைத்தது. சமூக நீதியை குறித்து சிந்திக்க வைத்தது. 'இங்கு ஊமைகள் ஏங்கவும் உண்மைகள் தூங்கவும் நானா பார்த்திருப்பேன்?' என்ற பாடல் வரிகளை திரையில் உச்சரித்த எம்.ஜி.ஆரின் ஆட்சி மக்கள் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்காமலிருக்கலாம். ஆனால், அந்தக் கேள்வி இன்றும் மக்கள் மனங்களில் ஆதர்ச உணர்வுகளை தட்டியெழுப்ப வல்லது. மீனவர் தலைவர்களின் செல்போன்களில் ரிங்டோனாக இன்றும் 'கரைமேல் பிறக்க வைத்தான்; எங்களை தண்ணீரில் பிழைக்க வைத்தான்' பாடல்தான் இருக்கிறது. இன்னும் எவ்வளவோ சொல்லலாம். யாருக்கு சொல்லவேண்டும் என்பதுதான் கேள்வி. பிறந்த வீட்டின் பெருமையை உடன்பிறந்தானிடம் சொல்வதா என்று கேட்பார்கள். தமிழர்களுக்கு அவர்கள் சினிமாவின் அருமை தெரியும். என்ன யாரேனும் மேதாவி எழுத்தாளர்கள், "இது காட்சி ஊடகம் என்று தமிழ்நாட்டில் யாருக்கும் புரியவில்லை. எல்லோரும் முட்டாள்கள்" என்று மிரட்டினால் சிலர் கொஞ்சம் குழம்பிப்போவார்கள். காட்சி ஊடகம் இல்லையென்றால் நாங்களெல்லாம் கண்ணை மூடிக் கொண்டா படம் பார்த்தோம் என்று திருப்பிக் கேட்க அவர்களுக்கு தெரிந்துவிட்டால் பிரச்சினையில்லை. அதற்காகத்தான் நாமனைவரும் சேர்ந்து தமிழ் சினிமாவிற்கான கோட்பாட்டினைக் கட்டி எழுப்ப வேண்டும். அதற்கேயுரிய விமர்சன அளவுகோல்களையும் செதுக்க வேண்டும். பீம்சிங் படங்களுள் நல்ல படம் எது? சரியாக அமையாத படம் எது என்று விவாதிப்பதற்கான வரைமுறைகளை உருவாக்க வேண்டும். 'பார் மகளே பார்' படத்தில் தந்தைமை என்ற கருத்தாக்கம் எப்படி சிக்கலுக்குள்ளாகிறது என்பதை உளவியல் கருத்தாக்கங்கள் அடிப்படையில் விவாதித்து எழுத வேண்டும். எவ்வளவோ வேலையிருக்கிறது. நமக்கென்று 'காட்சிப் பிழை' பத்திரிகை இருக்கிறது. சினிமாவின் நூறாண்டுகளை தமிழர்கள் தனியாகக் கொண்டாட வேண்டியதில்லை. அவர்களுக்கு கொண்டாட்டம் என்பதே சினிமா இல்லாமல் சாத்தியமில்லை. ■

கற்றது தமிழ்

இளங்கோ டிசே

வாழ்வென்பது எரிந்துகொண்டிருக்கும் ஒரு மெழுகுதிரியைப் போலவோ என நினைப்பதுண்டு. ஒரு குச்சியின் உரசலில் எரியத் தொடங்கும் மெழுகுதிரி, குறிப்பிட்ட நேரத்தில் மெழுகு முழுவதையும் உருக்கி அணைந்துவிடத்தான் செய்யும். எரிந்து அணையும் அந்தக் குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு இடையில் கூட எந்தக் கணத்திலும் மெழுகுதிரி அணைந்துவிடலாம். அதுபோலவேதான், வாழ்க்கையில் சாவு என்பது இன்னொரு கரையில் நிச்சயம் இருக்கிறது என்று தெரிந்துதான் பயணிக்கிறோம். ஆனாலும், நம் பயணங்கள் எல்லாம் அந்தக் கரையைப் போய்ச் சேரும் என்பதும் அவ்வளவு உறுதியானதில்லை. இடையில் எதுவும் நடக்கலாம்; சுவடுகளற்றும் நாம் போகலாம். மிக எளிய கனவுகளோடு வாழத்துடிக்கின்ற ஆனந்தியும் பிரபாகரும் இடைநடுவில் அணைந்துபோகின்ற இரண்டு மெழுகுதிரிகளாய் ஆவதை 'கற்றது தமிழ்' திரைப்படத்தில் நான் பார்க்கின்றேன்.



ஒவ்வொருவருக்கும் முதன்முதலாகத் தாம் பார்த்த திரைப்படங்கள் பற்றிய அனுபவம் மறக்கமுடியாது இருக்கும். நான் ஈழத்தில் வாழ்ந்த காலங்களில் தியேட்டர்கள் ஒரு வரலாற்றுச் சின்னம் போல; திரைப்படங்கள் திரையிடப்படாது தோற்றமளித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. போர் எதைத்தான் விட்டுவைக்கின்றது. மின்சாரம் மட்டுமின்றி, விளக்குகளுக்கு வேண்டிய மண்ணெண்ணையே தட்டுப்பாடாக இருந்த காலம் என்னுடைய சிறுவயது. அப்படி இருக்கும்போது தியேட்டர்களில் படம் ஓட வேண்டும் என எதிர்ப்பார்ப்பது எல்லாம் சற்று அதிகப்படியானதுதான்.

அப்படியிருந்தும் 'மழை நின்ற போதும் துவானம் நிற்கவில்லை' போல அவ்வப்போது சமாதானக் காலங்கள் வரும்போது மின்சாரம் வரும். அத்தகைய காலப்பகுதியில் ஊரே திருவிழாக்கோலம் பூண்டதுபோல யாருடைய வீட்டிலாவது தொலைக்காட்சியையும் விசி ஆரையும் வாடகைக்கு எடுத்து இரவிரவாய் நான்கைந்து படங்கள் இடைவெளியில்லாது 'திரை'யிடப்படும். அதில் எப்போதும், முதற்படமாய் ஒரு ஆங்கில வீரதீரப்படம் இருக்கும்; இரண்டாவதாய் நிறைய சண்டைகள் இருக்கும் தமிழ்ப் படம் கட்டாயம் இருக்கும். இந்த இரண்டு படங்களைப் பார்ப்பதற்குள்ளேயே என்னை நித்திராதேவி ஆரத்தழுவி அரவணைத்திருப்பார். இப்படிப் படங்களைத் திரையிடும்போது இன்னொரு சிக்கலும் இருக்கின்றது. ரீவி, விசிஆர் போன்றவற்றை வாடகைக்கு எடுப்பதற்கு யார் உபயக்காரராய் இருக்கின்றார்களோ அவர்களின் செல்வாக்கு தெரிவு செய்யப்படும் படங்களில் அதிகமிருக்கும். சிலவேளைகளில் அவர்களுக்கு வெளிநாட்டில் யாரேனும் உறவுக்காரர் இருந்தால், முதற்காட்சியாய் வெளிநாட்டில் நடந்த பிறந்தநாள் கொண்டாட்டத்தையோ பூப்புனித நீராட்டு விழாவையோ பார்க்கும் சித்திரவதையும் கிடைக்கும். எனவே, திரைப்படம் பார்ப்பது அக்காலங்களில் எனக்கு ஓர் இனிய நிகழ்வாக இருந்திருக்குமென நீங்கள் நினைக்கக்கூடாது. சில திரைப்படங்களைப் பார்க்கும்போது, அவர்கள் எங்களைத் துண்டு துண்டாக அறுத்து வதைப்பார்கள். எல்லாம் சேர்ந்ததுதான் வாழ்க்கை எனக் கூறப்படுவதைப் போல, எல்லாம் கூடியதுதான் திரைப்படங்களுமென எம்மை நாமே ஆறுதற்படுத்த வேண்டியதுதான்.

இவ்வாறாக நிறையச் சண்டைக் காட்சிகளும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளும் அமைந்த படங்களே மிகச் சிறந்தவை என நினைத்துக்கொண்டிருந்த என் கலைப்பார்வையை 'உழைப்பாளி' படம்தான் மாற்றியது. நீங்கள் நம்பத்தான் வேண்டும். மண்ணெண்ணெயில் இயங்கிக் கொண்டிருந்த ஜெனரேட்டர் எப்போது நிற்கப் போகின்றதோ என்கின்ற பதற்றத்துடனேயே

‘உழைப்பாளி’ பார்த்துக் கொண்டிருந்தபோதுதான், ஏற்கனவே அதைப் பார்த்திருந்த நண்பன், “இப்போது இந்தப் பாட்டில் பார், ரஜனியை ரோஜா தன் முன்பக்கத்தால் முட்டுவா’’ என்றான். அதன்பிறகு எனக்குச் சண்டைக் காட்சிகள் பிடிக்காமல் பாடல் காட்சிகள் நன்கு பிடிக்கத் தொடங்கின. நான் பதின்மத்திற்குள் வந்திருந்தேன்.

இவ்வாறாக என் ‘கலைப்பார்வை’ காலத்துக் காலம் மாறிக்கொண்டிருக்கையில், நான் எப்படி இப்படியிருப்பதுதான் சிறந்த திரைப்படம் என அறுதியும் இறுதியுமாய்க் கூற முடியும்? திரைப்படம் சார்ந்த கோட்பாட்டு விளக்கங்களை விரும்பி வாசிக்கும் ஒருவன் எனினும், அவை கூட ஒரு சிறந்தபடம் இதுதான் எனக் கூறுவதில்லை. வேண்டுமெனில் அக்கோட்பாடுகள் நமக்குப் பிடித்த திரைப்படங்களில் நாம் தவறவிட்ட பக்கங்களைக் கண்டுகொள்ளவும் ஆழமாய் விளங்கிக்கொள்ளவும் உதவுகிறதென கூறிக்கொள்ளலாம். மேலும் வெகுசன சினிமா, கலைப் படம் என்ற பிரிப்புக்களில்கூட நான் அவ்வளவு அக்கறை கொண்டதில்லை. எனக்குப் பிடித்த சினிமா, பிடிக்காத சினிமா என்று ஒரு எளிய புரிதலிற்காய் வேண்டுமானால் கூறிக்கொள்ளலாம்.

எத்தனையோ தமிழ்த் திரைப் படங்களைப் பார்த்த நான் ஏன் ‘கற்றது தமிழ்’ஐ பிடித்த ஒரு திரைப் படமாகத் தேர்ந்தெடுத்தேன் என யோசித்துப் பார்க்கின்றேன். முதலாவது இந்தத் தருணத்தில் ‘கற்றது தமிழ்’ பிடித்திருக்கின்றது. சிலவேளை இதை எழுதி முடிக்கும்போது எனக்கு வேறொரு திரைப் படம் பிடித்திருக்கவும் கூடும். நாம் கடந்து வந்த பாதையில் தீர்க்கமாய் நம்பிய எத்தனை விடயங்களை காலப்போக்கில் உதறிவிட்டு வந்திருக்கிறோம். அப்படியிருக்கையில், எது பிடித்த திரைப்படம் என்பதில் குழப்பங்கள் வருவதென்பது இயல்பானதுதான் அல்லவா? ‘கற்றது தமிழ்’ ஏன் தவிர்க்க முடியாத ஒரு திரைப்படமாய் எனக்குள் வந்தமர்ந்திருக்கிறது என யோசிக்கும்போது, இத்திரைப்படம் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் நாம் ஒரு ஆனந்தியாகவோ பிரபாகராகவோ எந்தக்கணத்திலும் ஆகிவிடலாம் என்கின்ற பதற்றத்தைக் கொண்டு வருவதாலேயே; எனக்கு நெருக்கமான உணர்வைத் தந்திருக்கின்றது போலும் எனத் தோன்றுகிறது.

படம் தொடங்கும்போதே எந்த வம்புக்கும் போகாத ஓர் அப்பாவியான, பிள்ளைகளுக்கு ‘மயிர் நீப்பின் உயிர்வாழாக் கவரிமான்’ எனச் சொல்லிக்கொடுக்கின்ற ஆசிரியர், யாரோ இருவரின் காதல் ஆட்டத்திற்கு பலியாகின்றவராகக் காண்பிக்கப்படுகின்றார். அதனால், எல்லோர் முன்னிலையிலும் அவமானப்பட்டு போலீஸ் ஸ்டேசனில் சித்திரவதைக்குள்ளாகும் பிரபாகர், நீதிமன்றம் செல்லும் வழியில் தப்பிச் செல்லும் போது தொடங்கும் ஓட்டம் இறுதியில் அவரும் ஆனந்தியும் இரயிலொன்றை இருட்குகையில் சந்திக்கும்வரை முடிவதேயில்லை.

முக்கியமாய் அநேக மனிதர்களுக்கு வாழ்க்கையில் தாம் ஏதும் தவறு

செய்யாமல், எவரையும் ஏமாற்றாமல் இருந்தால், அமைதியான வாழ்வொன்று கிடைத்துவிடும் என்கின்ற நம்பிக்கை இருக்கின்றது. அதை இப்படம், நல்லவர்களாய் இருப்பதால் நல்லதொரு வாழ்க்கை அமைந்துவிடுமா என்பதைக் கேள்விக்குட்படுத்துகிறது. இன்னும் நீட்டித்துப் பார்த்தால், நாம் எல்லோரும் கொண்டாடுகின்ற 'தீதும் நன்றும் பிறர் தரவாரா' என்பதையே ஒருவகையில் ஆட்டங்காணச் செய்கிறது. நாம் தனியர்களாய் இருக்க விரும்பினாலும் நமது வாழ்வு நம்மால் மட்டுமே தீர்மானிக்கப்படுவதில்லை, பிறராலும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது என்பதைப் பிரபாகரின் வாழ்வு திசைமாறிப்போகும்போது நமக்குப் புரிகிறது.

எல்லார் முன்னும் அவமானப்பட்டும், மயிர் நீங்கின் உயிர் வாழாக் கவரிமானாய் ஆக விரும்பி தற்கொலை செய்ய முயற்சித்தும்கூட பிரபாகரனுக்கு வாழ்வு நெடியது என்கின்றது விதி. ஆனால், தற்கொலை முயற்சியில் தற்பித்த பிரபாகர் முன்னைய பிரபாகர் அல்ல. 'நான் சிவனாகிறேன்' என தனக்குத்தானே சமாதானம் சொல்லி, யார் யாரையெல்லாம் கொல்ல விரும்புகின்றாரோ அவர்களைக் கொன்று தன்னையொரு உருத்திரனாகப் பாவனையும் செய்து கொள்கிறார். இவ்வாறு பிரபாகர் ரிக்கெட் விற்பவரையும் ரெயினுக்குள் ரிக்கெட் பரிசோதிப்பவரையும் எழுந்தமானமாய் திரைப்படத்தின் தொடக்கத்திலேயே கொல்லும் போது, இப்படத்தைப் பார்ப்பவருக்கு அதிர்ச்சிவரத்தான் செய்யும். எல்லாவற்றுக்கும் பின்னாலும் ஒரு காரணமிருக்கும் என்கின்றதை இப்படத்தில் நடைபெறும் கொலைகள் உடைத்து நொறுக்குகின்றன. இப்படிக்கூட நாம் யோசித்துப் பார்க்கலாம், எத்தனை பேர் வாழவேண்டிய வயதில் சட்டென்று மறைந்து போகின்றார்கள். அவை ஏன் அவ்வாறு நிகழ்வதுமென்பதும் நமக்குத் தெரிவதில்லை. அதை விளங்கிக் கொள்ளும் அல்லது விளங்கிக் கொள்ள முயற்சிக்கும் நாம், சிவனாகியதாய் எண்ணிக்கொள்ளும் பிரபாகர் எழுந்தமானமாய்ச் செய்யும் கொலைகளையும் ஏதோ ஒருவகையில் விளங்கிக்கொள்ளத்தான் வேண்டியிருக்கிறது.

பிரபாகர் இளவயதில் நேசிக்கும் ஒவ்வொருவரும் இடைநடுவில் இறந்துகொண்டிருப்பதால் அவருக்கு ஏற்படக்கூடிய மனப்பிறழ்வு விளங்கிக்கொள்ளக்கூடியதுதான்; என்றாலும், இத்திரைப்படத்தில் இன்னொரு முக்கிய பகுதியும் இருக்கிறது, அது எவ்வாறு இன்றைய உலகமயமாதலில் பிளவுகள் ஏற்பட்டு நமது மனிதாபிமானம் சுருங்கிக் கொண்டிருக்கின்றது என்பது பற்றியது. 'கற்றது தமிழ்' பிரபாகர் என்னும் அன்புக்கு ஏங்கும், சற்று மனப்பிறழ்வுக்கு உள்ளாகும் சாத்தியமுள்ள ஒருவரைப் படைத்திருந்தாலும், பிரபாகரைப் போல நாம் அனைவருமே மனச்சிதைவுக்கு ஆளாகாமல் விட்டால்கூட இவ்வாறு கொலைகளைச் செய்யும் ஒருவராய் மாறிவிடும் அபாயத்தைத்தான் இத்திரைப்படம் முன்வைக்கிறது என்பதைக் கவனித்தாக வேண்டும்.

பணம் தேடும் வாழ்வில் எப்படி மிகப்பெரும் இடைவெளிகள் மனிதர்களுக்கிடையில் உருவாகிக் கொண்டிருக்கிறது என்பதையும், நாம் எப்படி பிறமனிதர்கள் மீது வைக்கும் அன்பையும் நம்பிக்கையையும் இழந்து கொண்டிருக்கின்றோம் என்பதையும், ஒவ்வொரு காட்சியிலும் 'கற்றது தமிழ்' சொல்லிக் கொண்டேயிருக்கிறது.

பிரபாகர் மட்டுமில்லை, இப்படத்தில் வரும் அநேக கதாபாத்திரங்கள் பலமும் பலவீனமும் உள்ளவர்களாய்த்தான் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். எந்த இடத்திலும் பிரபாகருக்கு 'நாயக விம்பம்' வழங்கப்படவேயில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது. அவருக்கு ஆனந்தி மட்டுமே பரிசுத்தமான ஓர் உயிர். ஆகவே, ஆனந்தியை அவரால் மனம் நிறைந்து நேசிக்க முடியும்; அவள் காலத்தால் நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டு செய்த தவறுகளைக்கூட பிரபாகரால் மன்னிக்க முடிகிறது. ஆனால், அதே பிரபாகருக்கு, 'உனக்கு துணிச்சலிருந்தால் என்னைத் தொட்டுப் பார்' என்ற ரீசேர்ட்டை அணிந்த பெண் எரிச்சலூட்டுகிறாள். எனக்குத் தைரியமிருக்கிறது என அவளின் முலைகளைத் தொடவும் செய்கிறான். இங்கேதான் நமக்கு பிரபாகரை எப்படிப் பார்ப்பது என்னும் குழப்பம் வருகிறது. நமது காதலிகளைத் தேவதைகளாக்கியபடி, பிற பெண்களைப் பாலியல் சுரண்டல் செய்ய விரும்பும் நம் உள்மன ஆசைகள் பெருகத் தொடங்குகின்றன. நாம்தான் அந்தப் பிரபாகரோ என நினைக்கும் ஒருபுள்ளி நம்மையின்னும் பதற்றமடையச் செய்கிறது.

அது மட்டுமில்லை, பிரபாகர் ஆனந்தியோடு பஸ்சில் பயணிக்கும் போது, ஆனந்தி ஒரு விலைமாது எனத் தெரிந்து சேட்டை செய்கின்ற மனிதரை பிரபாகர் அடித்து உதைப்பதேயில்லை. மென்மையாக அவர் எனக்குரியவள் என்பதோடு சொல்லிவிட்டு அந்த நபரை விட்டு விடுகின்றார். ஒரு பெண், 'உனக்குத் தைரியமிருந்தால் என்னைத் தொட்டுப் பார்' என்றோ அல்லது 'என் பட்டன்களைக் கழற்று' என்கின்ற வாசகங்களையுடைய

ஆடையை அணிந்திருப்பது பார்த்து பதற்றம் அடையும் பிரபாகர், ஏன் பாலியல் சேட்டை செய்யும் ஆணோடு மூர்க்கமே கொள்வதில்லை? இதைவிட ஆண் மனதின் பெண்களில் அதிகாரம் செலுத்தும் வேட்கையை தெளிவாகச் சொல்லிவிட முடியுமா? இன்றும் பெண்கள் பாலியல் வல்லுறவுக்குள்ளாவதற்கு, அவர்கள் அணியும் ஆடைகளே காரணம் என தம் வக்கிரங்களை மறைக்க காரணம் சொல்லிக் கொண்டிருக்கும் ஆண்கள் இருக்கின்றார்களா, இல்லையா?

தமிழைக் கற்பதால் எவ்வளவு அவமானப்பட வேண்டியிருக்கிறது என்பது பற்றி வரும் காட்சிகளும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியது. நல்ல மதிப்பெண் எடுத்தும் தமிழைக் கற்கவிரும்புகின்றான் என்பதற்காய், வெளியிடங்களில் மட்டுமில்லை தமிழ்த் துறையிலேயே ஒருவன் எவ்வளவு அவமானப் படுத்தப்படுகிறான். ஆனால், பிரபாகர் தனக்குப் பிடித்த தமிழைக் கற்று ஒரு ஆசிரியராகவும் ஆகின்றான். அவன், தமிழ் சாந்தத்தைக் கற்றுத்தரும், அதேவேளை தேவையெனில் ரௌத்திரமாய் இருக்கவும் முடியுமெனச் சொல்கின்ற இடம் அற்புதமான தருணம்.

இதைத் தவிர்த்து இந்தப் படத்தில் ஒலிக்க முனையும் பன்மைக் குரல்களையும் நாம் அவதானிக்கலாம். பிரபாகர் தனது சாட்சியத்தைப் பதிவுசெய்து தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பான பின், ஏதோ வாசகம் எழுதிய ரீசேர்ட் அணிந்த ஒரு பெண் கருத்து கூறுவார். “நாங்கள் இப்படி எதுவும் எழுதாமல் ஆடை அணிந்தால், ஏதோ இவங்கள் அங்கே பார்க்காமலா இருக்கபோகிறாங்கள்” என்பது பிரபாகரின் சாட்சியத்தை குலைக்க முயல்பவை. அதேசமயம் இன்னொரு குரல், ‘வளர்ச்சி என்பது இயல்பான நிலையில் நடக்க வேண்டும். உடலில் கால் மட்டும் வீங்கினால் அது வளர்ச்சியல்ல வியாதி’ எனக் கூறுகிறது. இது கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியது.

அந்நிய மோகத்தையும் ஐடி தொழிலையும் விமர்சிக்கும் பிரபாகருக்கு, அவர்கள் இறுதிக் கச்சாப் பொருளே தவிர, இதற்கு முதன்மைக் காரணங்கள் அரச இயந்திரமும் அரசியல்வாதிகளும் என்பதை எவ்வளவு எளிதாகக் கடந்துபோக முடிகிறது? தமிழை இன்னும் தாழ்த்தியதும் வருமானத்தில் ஏற்றத் தாழ்வுகளை உருவாக்கியதும் இந்த ஐ.டிக்காரார்களா? தமிழ் தமிழ் என்று தமிழுக்காய்த் தீக்குளிக்கும் அப்பாவி இளைஞர்களை பலியாக்கவும் தயங்காத அரசியல் கட்சிகள் அல்லவா முக்கிய காரணம்? அவர்களை நோக்கியல்லவா பிரபாகர் பேசியிருக்க வேண்டும்? இதையொரு பலவீனமாய்த்தான் கொள்ளவேண்டியிருக்கிறது. இவை எல்லாவற்றையும் விட பிரபாகர் இறுதியில் கூறுவதைத்தான் நாம் இன்னும் கவனத்துடன் கேட்கவேண்டும். இப்போது ஏழைகள், பணக்காரர்கள் என்று இருபெரும் பிரிவுகள் வந்துவிட்டன. இனி சின்ன விசயத்திற்குக்கூட மனிதர்களை மாறி மாறி கொல்லவும் துணியவும் தயங்கமாட்டார்கள் என்னும் குரல் அது.

ஆனந்தியின் பாத்திரம் அவ்வளவு இயல்பாய் இருக்கிறது. காதலிக்க விரும்பும் மனதுடன், அதை வெளிப்படையாகக் காட்ட முடியாத அவதியோடு, அவரது வாழ்வு நூலறுந்து பட்டம் போல அலைகிறது. ஆனந்தியாக நடிக்கும் அஞ்சலி ‘நிஜமாய்த் தான் சொல்கிறியா’ எனக் கேட்கும் ஒவ்வொரு தருணங்களும் கவிதைக்கு நிகர்த்தது. காலத்தின் நிர்ப்பந்தால் ஆனந்தி பாலியல் தொழிலாளியாக மாறியபோது தான் எழுந்தமானமாய் சுட்டுக்கொன்ற காதலர்களில் ஆனந்தியும் ஒருத்தியாக இருந்திருந்தால் என்னவாயிருக்கும் என பிரபாகர் எண்ணிப் பார்த்திருப்பாரா? அப்படி அவர் தன் ஆனந்தியைப் போலத்தான் பிறரும் என நினைத்திருந்தால் எந்தப் பெண்ணையும் வெறுத்திருக்கமாட்டார் அல்லவா? ஆகவேதான் சொல்கிறேன் பிரபாகரை எப்படிப் புரிந்துகொள்வதென்ற சிக்கலே இன்னுமின்னும் என்னை இப்படத்தைப் பற்றி யோசிக்க வைக்கிறது. எனெனில், பிரபாகர் தனக்கான அறத்தோடு வாழும் ஒருவரே தவிர, பொது அறம் என நாம் விவாதிப்பதில் அவருக்கு அக்கறையேயில்லை. எனவேதான், பிரபாகர் என்கின்ற பாத்திரம் இதுதான் என நாம் நினைக்கின்ற ஒவ்வொரு முறையும் அவர் இன்னொரு வடிவம் எடுத்துவிடுகின்றார். அது இத்திரைப் படத்தைப் பார்க்கும் நமக்குத் திகைப் பூட்டுவதாய் இருக்கிறது. மேலும் மேலும் இதுகுறித்து உரையாடும் வெளியைத் திறந்தபடி ‘கற்றது தமிழ்’ ஆகிவிடுகிறது.

நாம் ஒவ்வொருவரும் பல்வேறு தன்னிலைகளால் ஆக்கப்பட்டவர்கள். வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் வாழ்வும் வாழ விரும்பும் வாழ்வும்கூட இருவேறு துருவங்களாய் இருக்கலாம். அது இன்னும் நம் தன்னிலைகளை அடித்துத் துவசம் செய்கின்றது. நாம் நம் தன்னிலைகளில் பிரபாகரைப் பார்க்கின்றோம். நம்மால் செய்ய முடியாததைப் பிரபாகர் செய்யும்போது நெருக்கத்தையும், ஆனால் அதேசமயம் பிரபாகர் நாம் விரும்பி ஆகும் பாத்திரம் அல்ல என்று உணர்கின்றபோது விலகலையும் அடைகிறோம். எனவேதான் இந்தத் தருணத்தில் ‘கற்றது தமிழ்’ எனக்குப் பிடித்த திரைப்படமாய் அமைந்திருக்கிறது போலும். ■

ரோஜா

யமுனா ராஜேந்திரன்

காஷ்மீர் பிரச்சினை குறித்து 'ரோஜா', வடகிழக்கு மாநிலமான அசாம் பிரச்சினை குறித்து 'உயிரே'(தில்சே), ஈழப் பிரச்சினை குறித்து 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' என மூன்று படங்களில் தேசிய இனப் பிரச்சினையின் அரசியல் பற்றி மணிரத்னம் பேசுகிறார்.

இந்த மூன்று படங்கள் குறித்துப் பேசும்போது, இந்தப் படங்களை முறையே சத்தியவான் சாவித்திரியின் பதிபக்தி (ரோஜா), லைலா மஜ்னுவின் அமரக்காதல் (உயிரே), ஈழ அகதிக் குழந்தையின் தத்துப் பிரச்சினை (கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்) என்பதாக மணிரத்னம் முன்வைக்கிறார். காஷ்மீர், அசாம், ஈழம் போன்றவற்றின் வரலாறும் போராட்டமும் வன்முறையும் அவரைப் பொறுத்து இந்த மூன்று கதைகளைச் சொல்வதற்கான 'பின்புலம்' மட்டுமே. புதுமணத் தம்பதியர் (ரோஜா), முதல் காதல் (தில்சே), அகதிக் குழந்தைக்கும் வளர்ப்புப் பெற்றோருக்கும் ஆன உறவுச் சிக்கல்கள் (கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்) ஆகியவற்றையே அவர் கதைகூறுதலில் 'பிரதானமானதாகத்' தேர்ந்து கொள்கிறார். அமெரிக்காவுக்குக் குடிபெயர்ந்த பிலிப்பைன்ஸ் குழந்தையொன்றின் அனுபவத்தையே 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் தான் ஈழத்துக்குப் பெயர்த்ததாகவும் அவர் குறிப்பிடுகிறார்.

'வரலாறு' என்பது மணிரத்னத்தைப் பொறுத்தவரை அவரிடம் 'ஏற்கனவே' இருக்கிற உறவுச் சிக்கல்களைத் தீட்டிக் காட்டுவதற்கான திரைச்சீலை மட்டும்தான். அதுவும் அழுத்தமான நிறங்களில் தீட்டிக்காட்டும் திரைச்சீலை.

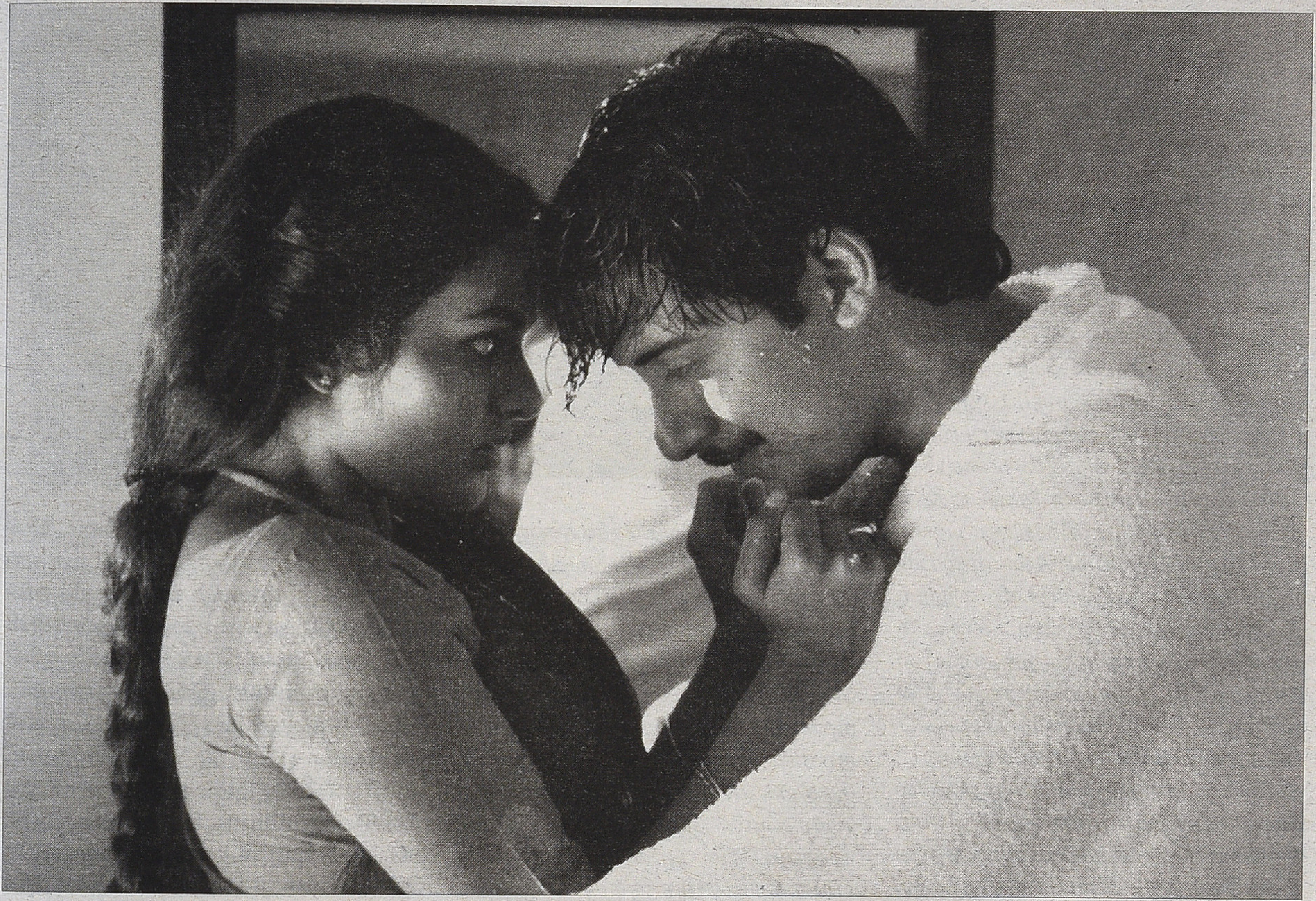
இங்கு ஒரு அடிப்படையான சிக்கல் இருக்கிறது. குறிப்பிட்ட வரலாற்றுச் சூழலுக்கு வெளியிலிருந்து ஒரு உறவுச் சிக்கல்களை அதற்குள் கொண்டுவந்து சொல்ல வேண்டிய தேவை என்ன? அந்த வரலாற்றுக்குள் மனிதர்கள் இல்லையா? அவர்களுக்கிடையில் உறவுகள் இல்லையா? அவர்களது உறவுகளில் சிக்கல்கள் இல்லையா? போராட்டத்துக்கும் வன்முறைக்கும் இடையிலும் அவர்களிடத்தில் அன்பு, பாசம், காமம், குரோதம், துரோகம், காதல், திருமணம், பிரிவு, மரணம் போன்ற பிணைப்புகளும் முறிவுகளும் நெகிழ்வுகளும் அழிவுகளும் சிக்கல்களும் இல்லாமலா ஆகிவிடப் போகிறது?

இனப் பிரச்சினை, அதனது வரலாறு, அதற்குள் உள்ள உறவுகள் என உலக அளவிலும் இந்திய அளவிலும் படங்கள் வெளியாகியிருக்கின்றன. அவற்றுடன் மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று மணிரத்னம் படங்களை ஒப்பிட்டு பேசும்போது மணிரத்னம் படங்கள் எவ்வாறு செயல்படுகிறது எனப் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

அல்ஜீரியப் பிரச்சினை குறித்த பொன்டெ கர்வோவின் 'பேட்டில்ஸ் ஆப் அல்ஜியர்ஸ்', அயர்லாந்துப் பிரச்சினை குறித்த கென்லோச்சின் 'த வின்ட் தட் சேக்ஸ் த பார்லி' இரண்டு படங்களும் இனப் பிரச்சினை குறித்த உலக கிளாசிக்குகள்.

அல்ஜீரிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் நேரடியாக ஈடுபட்ட போராளி ஒருவரின் அனுபவங்களின் அடிப்படையில், அவரது நாட்குறிப்புக்களை வைத்து உருவாக்கப்பட்ட திரைப்படம் 'பேட்டில் ஆப் அல்ஜியர்ஸ்'. குறிப்பிட்ட போராளி அந்தப் படத்தின் முக்கியமான பாத்திரங்களில் ஒருவராகவும் வேடமேற்றார். குறிப்பிட்ட வரலாற்றுக்கும் அதில் பங்குபெற்ற மாந்தரின் அனுபவத்துக்கும் வெளியில் இருந்து கதை பண்ணுகிற வேலையை பொன்டெ கார்வோ செய்யவில்லை.

கென்லோச்சின் 'தி வின்ட் தட் சேக்ஸ் த பார்லி' நேரடியாக அயர்லாந்துப் பிரச்சினைக்குள் சென்றுவிடுகிறது. போராளிகளுக்கிடையிலான தோழமை, பிற்பாடாக



ரோஜா

அவர்களுக்குள் வளரும் துரோகம், பிரிட்டிஷ் ராணுவத்தினரின் காட்டுமிராண்டித்தனம், அயர்லாந்து மக்களின் விடுதலை வேட்கை என வாழ்வும் மரணமும் குறித்ததாக அந்தத் திரைப்படம் இருந்தது. கதை சொல்வதற்கான 'பின்புலம்' என்கிற பிரச்சினையே இங்கு இல்லை. உறவுகள் குறித்த பிரச்சினை என்பது அந்த வரலாற்றில் வாழ்ந்த மனிதர்களின் பிரச்சினைகள்தான்.

இப்படங்களுக்கு இணையாக மணிரத்னம் படங்களை வைத்துப் பேச முடியாது. இந்திய அளவில் வெளியான இனப் பிரச்சினை குறித்த இரு காத்திரமான படங்களில் ஒன்று கவிஞர் குல்ஸார் இயக்கிய சீக்கிய இனப் பிரச்சினை தொடர்பான 'மச்சிஸ்'. இத் திரைப்படம் இந்திரா காந்தியின் படுகொலை, அதனைத் தொடர்ந்து தில்லியில் நடந்த சீக்கிய மக்களுக்கு எதிரான இனப் படுகொலை, கலிஸ்தான் பிரிவினை இயக்க நடவடிக்கைகள், பஞ்சாபில் கட்டவிழ்த்துவிடப்பட்ட இந்திய அரசின் அடக்குமுறை அனைத்தையும் தனது கதைக்குள் கொண்டிருக்கிறது.

பிறிதொன்று காஷ்மீர் பிரச்சினை பற்றிய 'லம்ஹா'. குஜராத் முஸ்லீம் படுகொலைகள் குறித்த அதியற்புதப் படமான 'பர்சானியா'வை உருவாக்கிய தொலாக்கியாதான் 'லம்ஹா'வை இயக்கியவர்.

1992ஆம் ஆண்டு துவக்கம் 2008 ஆண்டு முடிய பதினேழு ஆண்டுகளில் காஷ்மீர் பிரச்சினையின் அரசியல் பரிமாணம் குறித்து இந்திய அளவில் 22 முழுநீளத் திரைப்படங்கள் இந்தி, மலையாளம், தமிழ் என வெளியாகியிருக்கிறது. இதில், 1992ஆம் ஆண்டு வெளியான மணிர்த்னத்தின் 'ரோஜா' திரைப்படம்தான் 'அகில இந்திய அரசியல் பரிமாணத்துடன் காஷ்மீர் பிரச்சினையைப் பேசிய முதல் இந்தியத் திரைப்படம்'. என்ன ஆச்சர்யம், காஷ்மீர் மக்களின் அசலான தேசிய இனப் பிரச்சினையைத் திரைவெளியில் திரிபுபடுத்தி, பயங்கரவாதத்தையும் இஸ்லாம் மதத்தையும் இணைத்து முன்வைத்த இயக்குனரும் அகில இந்தியாவிலும் மணிரத்னம்தான். அன்று ரோஜாவின் செய்தியை மிகத் தெளிவாகப் புரிந்துகொண்டார் லால் கிருஷ்ண அத்வானி. ஆகவேதான் அவர் 'ரோஜா' திரைப் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு வெகுவாகப் பாராட்டினார்.

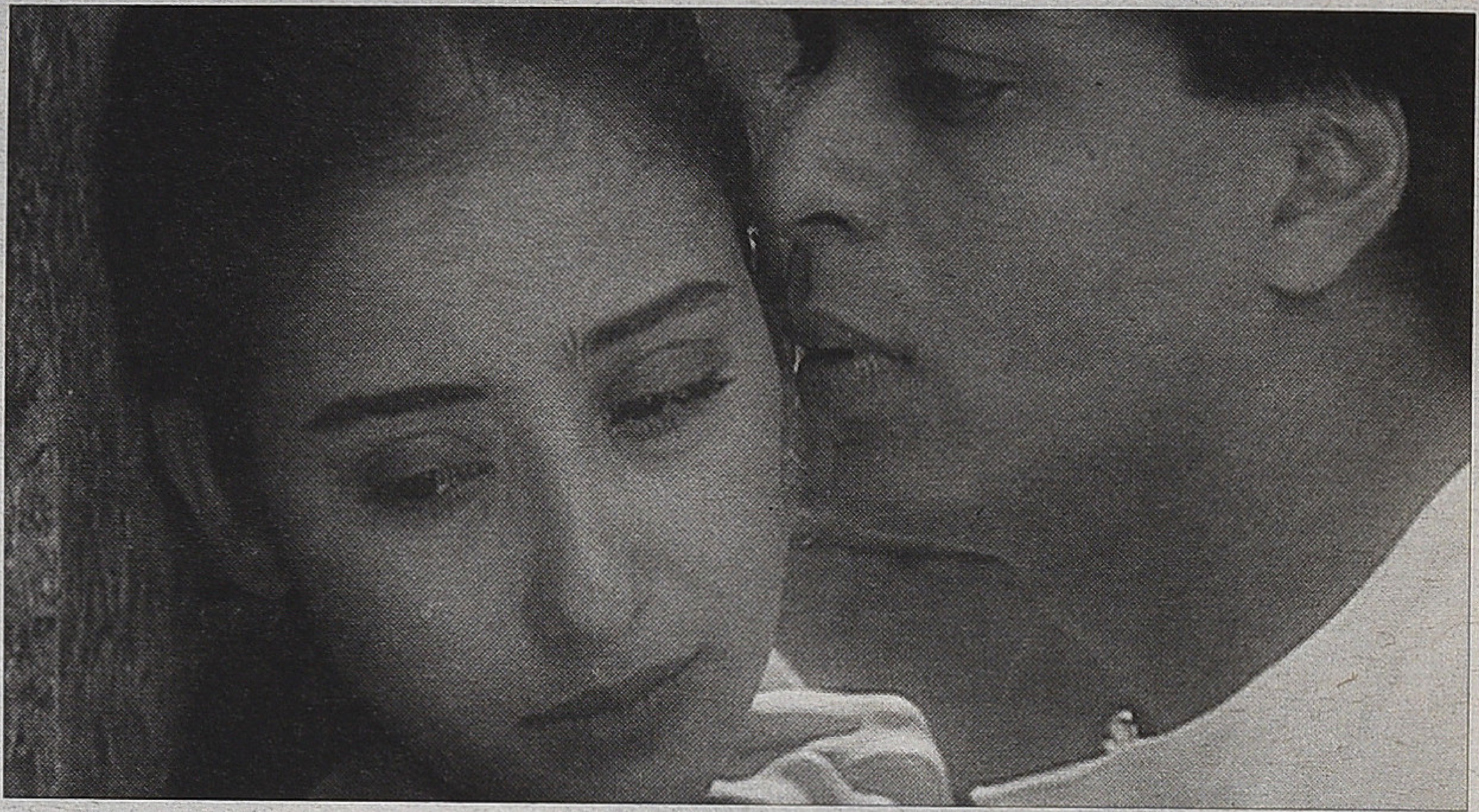
காஷ்மீர் குறித்து வந்த அரசியல் திரைப்படங்களை நாம் மூன்று பிரதான வகைகளாகப் பகுத்துப் பார்க்கலாம். முதலாவது வகை, இந்தியக் காஷ்மீர் பகுதியான கார்கில் மாவட்டத்தினுள் 1999ஆம் ஆண்டு பாகிஸ்தானியப் படைகள் ஊடுருவிய பின் நிகழ்ந்த இந்திய-பாகிஸ்தான் யுத்தத்தை முன்வைத்து வெளியான காஷ்மீர் குறித்த படங்கள். LOC: Kargil (2003, Hindi, JP Dutta), ஈரநிலம் (2003, Tamil, Bharathi Rajah), Lakshya (2004 , Farhan Akhtar), Tango Charlie (2005, Hindi, Mani Shankar), Heroes (2008, Hindi, Samir Karnik) போன்ற ஐந்து திரைப்படங்கள் இவ்

வகைப் படங்களுக்கான எடுத்துக் காட்டுகள்.

இரண்டாவது வகை: கார்கில் யுத்தம் தோற்றுவித்த இந்திய தேச பக்தியின் வெப்பத்தில், 'டர்ட்டி டஜன்', 'கிரேட் எஸ்கேப்' போன்ற ஹாலிவுட் படங்கள் பாணியில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள். 1971 பங்களாதேஷ் யுத்தத்தின்போது பாகிஸ்தானியரால் கைது செய்யப் பட்டு, பிற்பாடு பாகிஸ்தான் சிறை களிலிருந்து தப்பிவரும் இந்திய ராணுவத்தினரின் சாகசங்கள் பற்றிய திரைப்படங்களை இவ்வகையில் சேர்க்கலாம். பங்களாதேஷ் யுத்தத் தின் இறுதியில், பாகிஸ்தான் படை கள் கிழக்கு வங்கத்தில் முஜிபிர் ரஹ்மானின் முக்திபாகினி மற்றும் இந்தியக் கூட்டுப் படைகளிடம் சரணடைந்தன. மறுதலையில் பாகிஸ்தான் படையினராலும் சில இந்தியப் படையினர் பிடிக்கப் பட்டனர். இப்படி பிடிக்கப்பட்ட வர்கள் பாகிஸ்தான் சிறைகளில் வதைக்கப்படுகிறார்கள் எனும் செய்தி சர்வதேசிய ஊடகங்களில் அன்று செய்தியாக வெளியாகியிருந்தது. அந்தச் செய்திகளை அடியொற்றி, கிட்டத்தட்ட 25 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, கார்கில் யுத்தம் நடந்து முடிந்த பிறகு சில படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டு வெளியாகின. Border (1997, Hindi, J.P.Dutta), Deewar (2004, Hindi, Milan Ruthria), 1971 (2007, Hindi, Amrit Saagar) போன்ற மூன்று திரைப்படங்கள் இவ்வகைப் படங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள்.

பங்களாதேஷ் விடுதலை குறித்த திரைப்படங்களும், இந்தியா - பாகிஸ்தான் கார்கில் யுத்தம் குறித்த திரைப்படங்களும் காஷ்மீர் பிரச்சினை குறித்த திரைப்பட வகையினத்தின் ஒரு அங்கமாகவே வெளியாகின. பங்களாதேஷ் யுத்த மும் தேசபக்த யுத்தம்; கார்கில் யுத்தமும் தேசபக்த யத்தம்; காஷ்மீர் பிரச்சினையும் தேசபக்த யுத்தம் என்கிற சித்திரம் இப்படங்களில் முன்வைக்கப்படுகிறது.

மூன்றாவது வகை, காஷ்மீர் அரசியல் பரிமாணம் பற்றி வந்த திரைப்படங்கள். ஜம்மு காஷ்மீரின் பிரதான இனக்குழுக்களான பூர்வீக இஸ்லாமியர்கள், பூர்வீக காஷ்மீர்



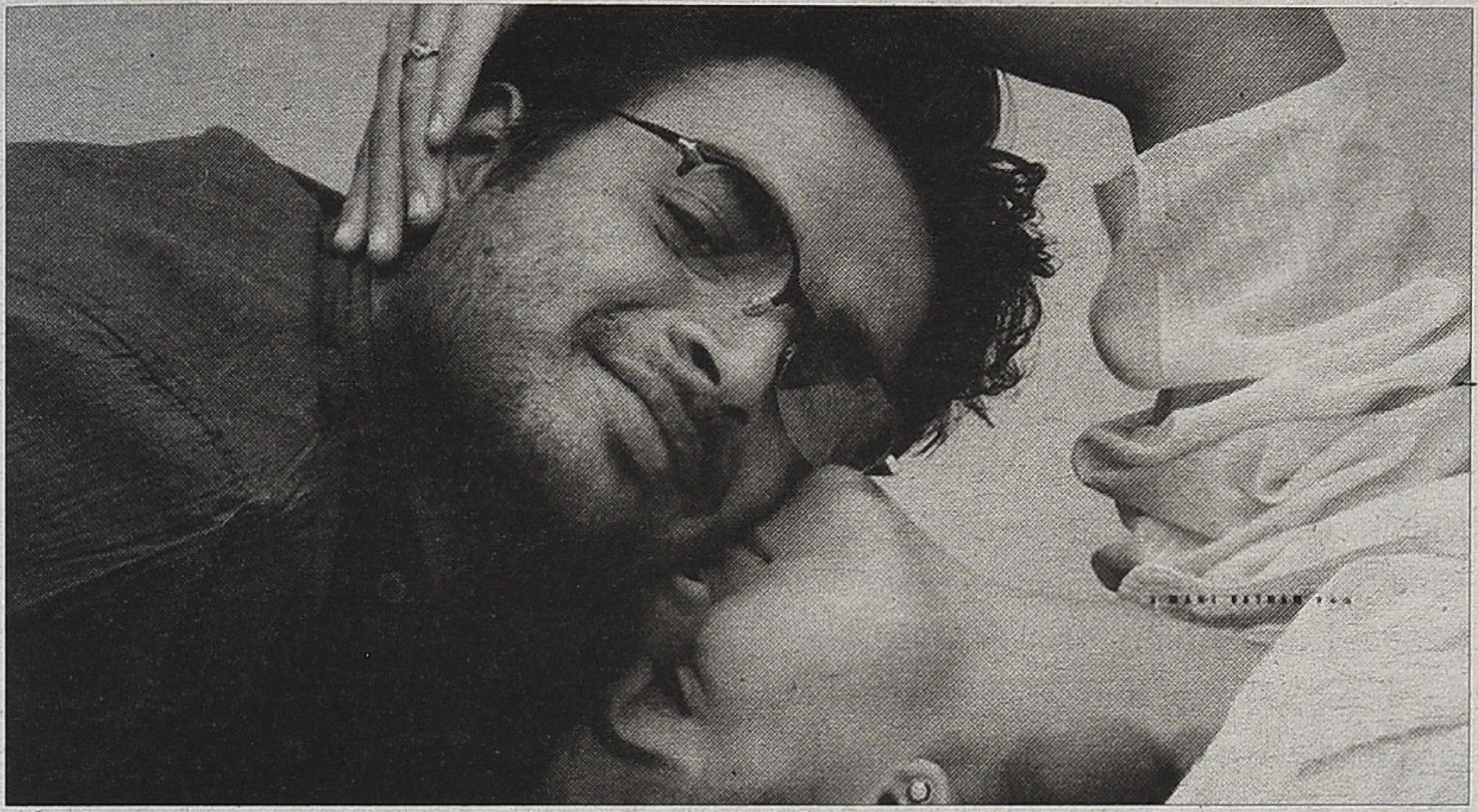
உயிரே

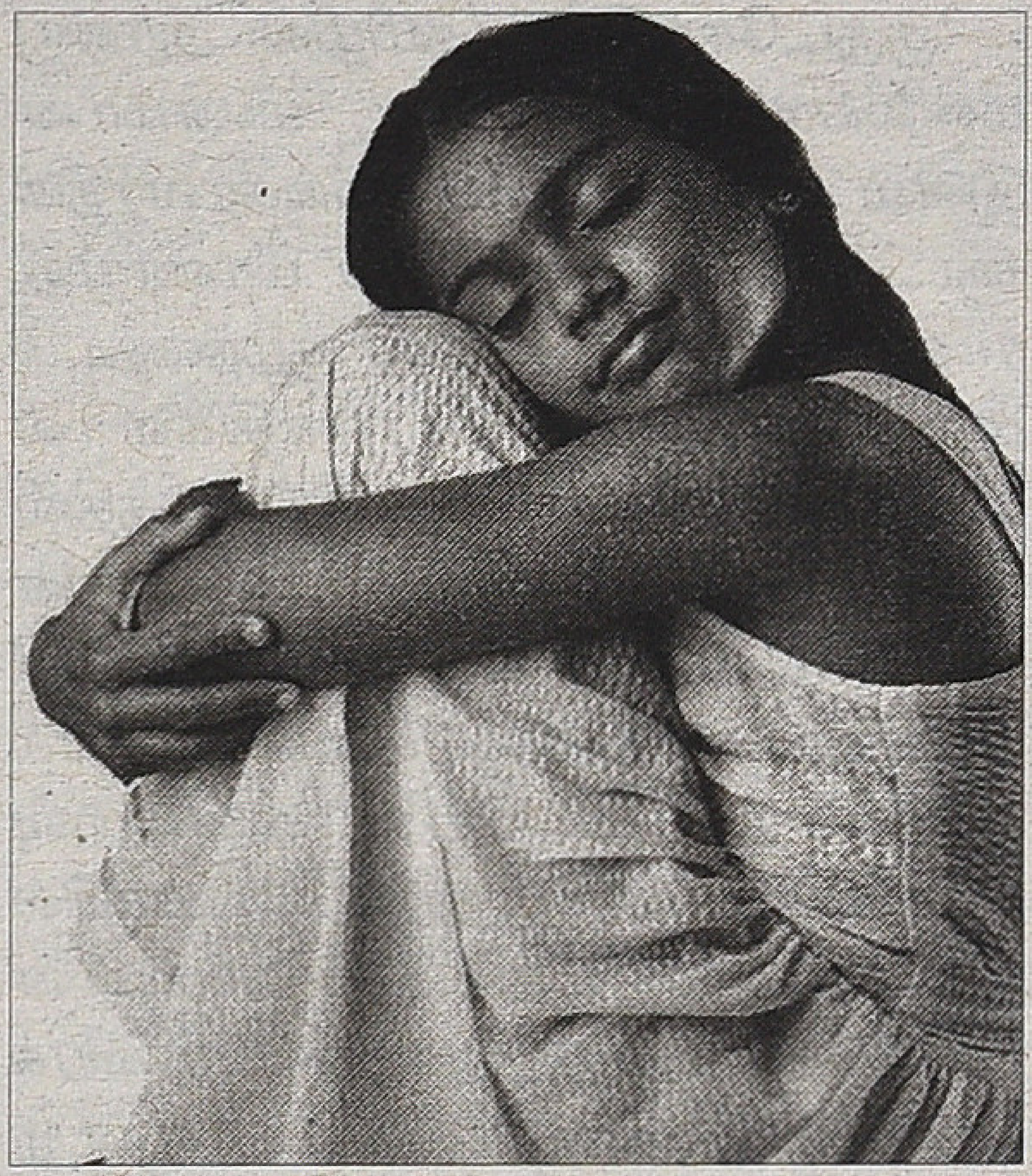
பண்டிட்கள் மற்றும் சீக்கியர்கள், தோக் ராக்கள், குஜ்ஜார்கள், பத்தான்கள் போன்றவர்களையும் இந்திய ராணுவத்தினரையும் மையமான அரசியல் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு இந்தப் படங்கள் அமைந் தன. ஆப்கானியர்கள், பாகிஸ் தானியர்கள் இப்படங்களில் இந்தியக் காஷ்மீரில் ஊடுருவும் சக்தி களாகவும், இவர்களால் பயிற்று விக்கப்படும் பூர்வீக இஸ்லாமிய பயங்கரவாதிகளுக்கும் இந்திய ராணுவத்தினருக்கும் இடையில்தான் காஷ்மீரில் யுத்தம் நடைபெற்று வருவதாகவும் இந்தப் படங்கள் சித் தரித்தன.

இந்த மூன்று வகைப் படங்களிலும் காணக்கிடைக்காத அரசியல் யதார்த்தம் ஒன்று உண்டு. அந்த யதார்த்தம்: இந்தியா, பாகிஸ்தான் இரு நாடுகளின் தலையீடுகளையும் பயங்கரவாதத்தையும் நிராகரித்த சுயாதீனமான காஷ்மீருக்கான ஒரு இயக்கமும் காஷ்மீரில் இருக்கிறது. அந்த இயக்கம் ஜம்மு காஷ்மீர் விடுதலை முன்னணி. இந்த இயக் கத்தின் தலைமையை இந்தியா, பாகிஸ்தான இரண்டு நாடுகளின் ராணுவங்களும் திட்டமிட்டு அழித் தது. இந்த இயக்கத்தின் பிரசன்னம் மேலே குறிப்பிட்ட வகைத் திரைப் படங்களில் துப்பரவாக இல்லை.

மேலாக, காஷ்மீர் குறித்த திரைப்படங்களில், காஷ்மீரில் வாழும் இஸ்லாமியர்களின் இருத்தலோ காஷ்மீரிகளின் கலாசாரமோ காட்சி யளவில்கூட சித்தரிப்புப் பெறுவ தில்லை. தீவிரவாதிகளுக்கும் அவர் களைத் தேடி அழிக்கும் இந்திய ராணுவத்தினருக்கும் இடையில் நடமாடித் திரியும் அருவ உருவங் களாகவே காஷ்மீர் மக்கள் சித்தரிக் கப்படுகிறார்கள். மணிரத்னத்தின் 'ரோஜா' துவங்கி சந்தோஷ்சிவனின் 'தஹான்' வரை இவ்வகையில் மட் டும் பதிமூன்று திரைப்படங்கள் உருவாக்கப்பட்டு இருக்கின்றன. Roja (1992, Tami, Maniratnam), Gunehgaar (1994, IkramBhatt), Kashmeeram (1994, Malayalam, Rajiv Anchal), Kohram (1999, Mahul Kumar), Mission Kashmir (2000, Vidhu Vinod Chopra), Aran or Kurukshetra (2000, Tamil and Malayalam, Major Ravi), Puka (2000, Rajkumar Santhosi), Zameen (2003, Rohit Shetty), Jaal-The Trap (2003: Kuddu Jhanoa),Sheen (2004, Ashok Pandit),Yahaan (2005, Shoojit Sircar), Fanaa (2006, Kunal Kohli), Tahaan (2008:Santhosh Sivan) போன்றனவே இந்த வகைத் திரைப்படங்கள்.

குடும்ப அமைப்பின் புனிதம் தேச பக்தியின் புனிதம் இதற்காகத் தியாகம் மேற்கொள்ளும் அல்லது வாழ்வை இழக்கும் இந்திய தேசபக்த ஆண்மகன் என்பதுதான் மேலே குறிப்பிடப்பட்டவற்றில் பெரும் பாலுமான திரைப்படங்களின் கதை யமைப்பாக இருக்கிறது. மணிரத் னத்தின் 'ரோஜா' திரைப்படத்தினை அடுத்தே காஷ்மீர் பிரச்சினை குறித்த மேலே குறிப்பிடப்பட்ட திரைப் படங்கள் வெளியாகின. மணிரத்னம் தொடங்கிவைத்த காஷ்மீர் அரசியல் திரைப்படங்கள் வரிசையில் கடைசிப் படமான தஹானை மலையாள இயக்குனரும் 'ரோஜா' ஒளிப்பதி வாளருமான சந்தோஷ்சிவன் எடுத்





கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்

திருக்கிறார். சந்தோஷ்சிவன் இத்தகைய படங்களில் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டவர். ஒரு வகையில் மணிரத்னம் திரைப்படச் சிந்தனைப் பள்ளியை சேர்ந்தவர். ராஜீவ்காந்தி படுகொலையை முன்வைத்து தற்கொலைப் பெண் போராளி பற்றி 'டெரரிஸ்ட்' படத்தை சந்தோஷ்சிவன் எடுக்க, இதே வகையிலான தற்கொலைப் பெண் போராளி பற்றி அஸாம் போடா விடுதலை இயக்கப் பிண்ணனியில் மணிரத்னம் 'உயிரே' எடுத்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கார்கில் பிரச்சினை, காஷ்மீர் பிரச்சினை இரண்டுக்கும் பொதுவான மலைப் பிரதேசங்கள் பிம்பம், காஷ்மீர் பிரச்சினையின் தனித்தன்மை வாய்ந்த அரசியல் குணாம்சம் வெகுஜனங்களின் மனங்களில் எட்டுவதைத் தடுக்கிறது. வெகுஜனங்களுக்கு காஷ்மீர், கார்கில், பங்களாதேஷ் மூன்று யுத்தங்களும் பாகிஸ்தானின் ஆக்கிரமிப்புக்கு எதிரான யுத்தம்தான். பாகிஸ்தானிய ஆக்கிரமிப்பாளனை எதிர்த்து இந்திய ராணுவத்தினர் நடத்தும் தேசபக்த யுத்தம். வடமாநிலங்களில் எக்கச்சக்கமாக் தயாரிக்கப்படும் இந்தித் திரைப்படங்கள் இந்த கருத்துருவாக்க வேலையைக் கச்சிமாகச் செய்கின்றன. காஷ்மீர் பற்றி நேரடி வரலாற்றுணர்வற்ற தென்மாநிலங்களிலும், தமிழ் - மலையாள திரைப்பட இயக்குனர்கள் காஷ்மீர் பிரச்சினையின் அடிப்படைகளுக்குச் செல்லாமல் இதனையே செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

காஷ்மீரில் இருவிதமான எதிர்ப்பு இயக்கங்கள் இருக்கின்றன. இஸ்லாமியக் குடியரசை முன்வைக்கும் பாகிஸ்தானிய மற்றும் ஆப்கானிய ஆயுதப் பின்னணியுடன் கூடிய ஒரு அரசியல். மற்றது, இந்தியாவுடனும் நாங்கள் இருக்க விரும்பவில்லை, பாகிஸ்தானுடனும் நாங்கள் இருக்க விரும்பவில்லை; எமக்கென சுயாதீனமான காஷ்மீர் வேண்டும் எனக் கோரும் அரசியல் இயக்கம். இவர்களது உத்தேச சுதந்திரக் காஷ்மீர் பற்றிய வரையறையில், சிறுபான்மையின காஷ்மீர் பண்டிட்களும் பெரும்பான்மையின பூர்வீக இஸ்லாமியர்களும் தத்தமது தனித்தன்மைகளுடன் வாழ்வார்கள் என்று இருக்கிறது.

இந்த இரண்டு இயக்கங்களில் முதலாவது இயக்கம் இந்துக்களின் மீது தாக்குதல் தொடுப்பதன் மூலம் பீதியூட்டி அவர்களை நிரந்தரமாகக் காஷ்மீரிலிருந்து விரட்ட நினைக்கிறது. இந்திய எதிர்ப்பு பாகிஸ்தானிய ஆதரவு மட்டுமே அவர்களது நோக்கம். இந்த இரண்டு எதிர்ப்புக்களையும் சம அளவில் பயங்கரவாதம் எனப் பார்க்கும் இந்திய அரசு, இருவரையும் ராணுவம் மூலம் ஆயுத முனையில் எதிர்கொள்கிறது.

நாம் மீண்டும் திரைப்படங்களுக்கு வருவோம்.

காஷ்மீர் பற்றிய வெகுஜனப் படங்களில் இருவிதமான பண்புகள் துலக்கமாக இருக்கின்றன. இந்திய அரசு அமைச்சரின் மகள் அல்லது இந்திய ராணுவ அதிகாரியின் மகள் அல்லது காஷ்மீர் போலீஸ் மேலதிகாரியின் மகள் என பயங்கரவாதிகளால் கடத்தப்படுபவர்களை மீட்பதற்காக ராணுவ வீரர்கள் மேற்கொள்ளும் சாகச வகைப் படங்கள் முதலாவது. கடத்தப்பட்டவர்களுக்குப் பதிலியாக, பயங்கரவாதிகள் இந்தியச் சிறையில் இருக்கும் தமது தலைவரை விடுதலை செய்யுமாறு கேட்பார்கள். பயங்கரவாதிகள் தலைவரை விடுவிக்காமல் தந்திரம் செய்து கடத்தப்பட்ட பெண்ணை விடுவிப்பார் கதாநாயகனான இந்திய ராணுவ வீரர். அவரை நினைத்து உருகி, அமைச்சரின் / ராணுவ அதிகாரியின் / போலீஸ் மேலதிகாரியின் மகள் காஷ்மீர் பள்ளத்தாக்கின் பச்சைப் பசேல் சரிவுகளில் நான்கு பாடல்களும் பாடுவார். Gunehgaar (1994, Vikram Bhatt), Kashmeeram (1994, Malayalam, Rajiv Anchal), Kohram (1999, Mahul Kumar), Aran or Kurukshetra (2000, Tamil and Malayalam, Major Ravi), Pukar (2000, Rajkumar Santhosi), Zameen (2003, Rohit Shetty), Jaal-The Trap (2003, Kuddu Jhanoa) போன்றவை இம்மாதிரிப் படங்கள்.

'குணேகர்' படத்தில் காஷ்மீர் போலீஸ் உயரதிகாரியின் சகோதரி கடத்தப்படுகிறார்; 'காஷ்மீர'த்தில் நீதிபதியின் மகள் கடத்தப்படுகிறார்; 'ஜால் த டிரேப்' படத்தில் இந்திய உள்துறையமைச்சரின் மகள் கடத்தப்படுகிறாள்; கோரம் படத்தில் காஷ்மீர் கவர்னரின் மகள் கடத்தப்டுகிறாள். 'ஜமீன்' படத்தில் இந்திய விமானம் கடத்தப்படுகிறது; 'புகார்' படத்தில் தன் காதலன் மேல் கொண்ட மட்டுமீறிய காதலில், காதலி நாட்டின் ரகசியத்தை பயங்கரவாதிகளுக்குக் காட்டிக் கொடுக்கிறாள்.

'குருட்சேத்திரம்' (தமிழில்: அரண்) மலையாளப் படத்தில், மணமான இளம் கதாநாயகன் பயங்கரவாதிகளுடனான சண்டையில் மரணமுற, ராணுவ உயரதிகாரியின் குழந்தையும் மனைவியும் பயங்கரவாதிகளால் கொல்லப்படுகிறார்கள். இப்படத்தில் காஷ்மீருக்குள் நுழையும் ஆஃப்கான் பயங்கரவாதிகள் பாகிஸ்தான் ஆதரவுடன் உள்ளூர் பெண்களைக் கதறக்கதற பாலியல் வல்லுறவு கொள்கிறார்கள். இந்திய சினிமாவில் விஸ்தாரமான, மிகக் கொடுமையான பாலியல் வல்லுறவுக் காட்சியைக் கொண்ட திரைப்படம் என்று இதனைச் சொல்லலாம். தமது சொந்த இஸ்லாமியப் பெண்களையே பயங்கரவாதிகள் குப்புறக்கிடத்தி பாலியல் வல்லுறவு கொண்டு கொலை செய்வதாக இந்தப் படம் சித்தரித்தது.

'ஜால்தி டிரேப்' படத்தில் பயங்கரவாதிகளின் தலைவனான தனது கணவனை விடுவிக்க, இந்திய ராணுவ அதிகாரியின் மகனைக் காதலிப்பதாக ஜாலம் செய்து ஏமாற்றும் பெண்ணாக தபு நடித்திருக்கிறார். படத்தில் அவரது ஜாலத்திற்கு காஷ்மீர் பண்டிட் பெண் பெயர் பாவனையாகிறது.

அரசியல் எனும் அளவில் இந்திப் படத்தின் பார்முலாக் கதைகள்தான் காஷ்மீர் பின்னணயில் மேலே குறிப்பிட்ட படங்களில் சொல்லப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் ராணுவத்தினரும் கடத்தி அடைக்கப்பட்ட பெண்ணும்தான் பாத்திரங்களாக வருவார்கள். காஷ்மீரின் தெருக்களோ அல்லது காஷ்மீர் மக்களோ துப்புரவாக இருக்க மாட்டார்கள். எந்தவிதமான குறிப்பிட்ட வரலாற்றுத் தகவல்களின் அடிப்படையிலும் இந்தப் படங்கள் உருவாகவில்லை. பெண் கடத்தல், மீட்கும் நாயகன், முகத்தைக் கோணலாக்கும் கொடூரமான வில்லன் போன்ற ஏற்கனவே இருப்பவற்றுக்கு அப்பால் இந்தப் படங்களில் இருப்பது விகாரமான காரண காரியமற்ற இந்திய தேச பக்தி. கதை சொல்லல் அல்லது தொழல்நுட்பம் எனும் அளவிலும் இத்தகைய படங்கள் வெறும் குப்பை கூளங்களாகவே எஞ்சுகின்றன.

இரண்டாவது வகை காஷ்மீர் திரைப்படங்கள், தேர்ந்த தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களைக் கொண்டு, வெகுஜன நினைவுகளில் பதிந்திருக்கிற அரசியல் நிகழ்வுகளின் அடிப்படையில், பிரபலமான நடிகர்களுடன், அற்புதமான தொழில்நுட்ப பாவணையுடன், தேர்ந்த கதை சொல்லலில் உருவாக்கப்படும் திரைப்படங்கள். Roja (1992, Tamil, Maniratnam), Mission Kashmir (2000, Vidhu Vinod Chopra), Sheen (2004, Ashok Pandit), Yahaan (2005, Shoojit Sircar),Fanaa (2006, Kunal Kohli), Tahaan (2008, Santhosh Sivan) ஆகியப் படங்களை இந்த வகையில் குறிப்பிடலாம். இந்த வகைத் திரைப்படங்களை காஷ்மீரில் வாழ்ந்த அனுபவம் கொண்டவர்களும் உருவாக்கு கிறார்கள். மேலே குறிப்பிட்ட ஆறு படங்களில் 'மிஸன் காஷ்மீர்', 'சீன்' இரண்டும் காஷ்மீர் பண்டிட்களால் உருவாக்கப்பட்டவை. 'ரோஜா', 'தஹான்' இரண்டும் தென்னிந்திய இயக்குனர்களால் உருவாக்கப் பட்டவை. குறிப்பிட்ட ஆறு திரைப் படங்களும் முக்கியமான அரசியல் பிரச்சினை ஒன்றினைக் கதையின் ஆரம்பம் முதல் இறுதி வரை கொண்டிருக்கின்றன. கதையின் தர்க்கத்துடன் சேர்ந்ததாகவே இப் படங்களில் பாடல் காட்சிகளும் இருக்கின்றன. இந்தத் திரைப்படங்களில் இரத்தத்தை விடவும் ஏரிகளும் படகுகளில் வழியும் நீல நிற மலர்களும் பச்சைப் பசேல் காட்சிகளும்தான் அதிகம் இடம் பெறுகின்றன. வன்முறை என்பது நேரடியிலான வன்முறை என்பதாக அல்லாமல், வன்முறைக்கு இடையே வாழத் தலைப்பட்ட உறவுகளினிடையிலான அவலம் என்பதாகவே அமைகின்றது. காஷ்மீர் மக்களது கலாச்சாரம் மற்றும் அவர்களது இருப்பிடங்கள் இந்தத் திரைப்படங்களில் இடம் பெறுகின்றன. என்றபோதிலும் கதா பாத்திரங்கள் எனும் அளவில் இந்த வகைப் படங்களிலும் திரையை நிறைப் பவர்கள், இந்திய ராணுவத்தினரும் அவர்களது குடும்பத்தினரும் பயங்கர வாதிகளும்தான்; காஷ்மீர் மக்கள் இல்லை.

'ரோஜா', காஷ்மீர் பயங்கரவாதிகளால் கடத்தப்பட்ட தமிழக கணினித் தொழில்நுட்பவியலாளர் பற்றிப் பேசுகிறது. நிஜத்தில் அக் காலகட்டத்தில் தமிழகத் தொழில் நுடபவியலாளர் ஒருவர் காஷ்மீர் தீவிரவாதிகளால் கடத்தப்பட்டார். கொஞ்சம் முன்பாக அமைச்சர் ஒருவரது மகளும் கடத்தபட்டிருந்தார். இதனோடு காஷ்மீர் பிரச்சினைகளும் மணிரத்னத்திற்குத் தெரிந்திருந்தது.

தேசிய இன எழுச்சியை ஒரு ஜன நாயகத்திற்கான அவா என ஒப்பு கிறவர் இல்லை மணிரத்னம். சாதி, மதம், இனம் என அனைத்திலும் அரசு சார்பில் நின்று இந்திய தேசிய ஒற்றமை பேசுகிற நல்ல உள்ளம் கொண்ட கணவான் அவர். 'ரோஜா'வும் அதன்பிறகு வெளியான 'இந்திரா', 'பம்பாய்', 'உயிரே' போன்ற அவரது படக் கதைகளும் இதற்கான சான்றாக இருக்கிறது. அகில இந்திய இயக்குனராக அவர் ஆனது இவ்வாறான இந்திய தேசபக்தப் பிரச்சினைகளைத் தனது பேசுபொருளாக எடுத்துக் கொண்டதனால்தான். 'குரு'வும் இப் படித்தான் அகில இந்திய சினிமா வாக இருந்தது.

மிகப் பச்சையான தேசியவெறி கொண்ட படமாக 'ரோஜா' இருந்தது. அதே வேளையில் அதிகார வர்க்கம், குறிப்பாக அரசு அதிகாரிகள் குறித்த விமர்சனமாகவும் அப்படம் தோரணை காட்டியது. நவீன சத்தியவான் சாவித்திரியாக கதாநாயகி இருந்தாள். திருநெல்வேலி மாவட்டம், சென்னை, தீவிரவாதிகளால் நிறைந்த காஷ்மீர் தெருக்கள், காஷ்மீர் இந்துக் கோவில், தமிழ் ஜோசியக்காரர், கற்கள் பாவிய பாழடைந்த காஷ்மீர் வீடுகள், துப்பாக்கி ஏந்தியபடி நமாஸ் செய்யும் இஸ்லாமிய பயங்கரவாதிகள், இந்திய ராணுவத்தின் அணிவகுப்புகள் என்பதாகவே 'ரோஜா' படத்தின் சட்டகங்கள் இருந்தன. நல்ல மனம் கொண்ட, காதலுக்கு உதவுகிற வழமையான தமிழ் சினிமா முக் காட்டுப் பெண் தவிர, வேறுவிதமான காஷ்மீரத்து மக்கள் அவரது படத்தில் பிரசன்னமாகி இருக்கவில்லை.

'ரோஜா' (1992) ஒரு முக்கியமான காரியத்தை இந்தியத் திரைச் சரித்திரத்தில் துவங்கி வைத்தது. காஷ்மீர் பிரச்சினையின் ஒரு பகுதி

Battle of Algiers

The wind that shakes the barley

யான பாகிஸ்தானிய ஆதரவு தீவிரவாதிகளை முன்வைத்து, காஷ்மீர் மண்ணின் ஆதாரமான விடுதலை வேட்கையைப் புறந்தள்ளி, அதனை வெறும் இந்து முஸ்லீம் கலவரப் பிரச்சினையாக்கியது. அத்வானியின் அரசியலுக்கு கலைத் துறைச் சாட்சியமாக அது ஆகியது.

மணிரத்னத்தின் 'ரோஜா'வில் அரவிந்தசாமி காண்பித்த இந்தியத் திமிர் ஒரு வகையில் இயக்குனரின் தேசபக்தத் திமிராக வெளிப்பட்டிருந்தது. இந்தியக் கொடி எரிக்கப் படும்போது கதாநாயகன் அதன் மீது விழுந்து புரளும் காட்சி அப்பட்டமாக இட்டுக்கட்டப்பட்ட, யதார்த்தம் மீறிய, வெறித்தனமான காட்சியாக அந்தப் படத்தில் இடம் பெற்றிருந்தது.

காஷ்மீர் பிரச்சினையை தென்னிந்திய சினிமாப் பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமல்ல, முழு உலகுக்கும் வரலாற்றுத் திரிபாக அறிமுகப்படுத்திய திரைப்படம்தான் மணிரத்னத்தின் 'ரோஜா'.

ஆரம்பத்தில் பார்த்தது போல் 'ரோஜா'வைத் தொடர்ந்து காஷ்மீர் அரசியல் பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டு நிறைய படங்கள் வந்தன. இந்தியா - பாகிஸ்தான் எல்லைச் சண்டை என்கிற பரிமாணத்தில் அல்லது பங்களாதேஷ் யுத்தம் என்கிற பின்னணியில், காஷ்மீர் அரசியல் பிரச்சினையைப் பார்க்க முடியாது. ஆனால், 'ரோஜா'வை அடியொற்றி வந்த திரைப்படங்கள் அனைத்தும் காஷ்மீர் பிரச்சினையை இந்தியா - பாகிஸ்தான் எல்லைப் பிரச்சினையாகவே சித்தரித்தன.

உதாரணமாக, சந்தோஷ்சிவனின் 'தஹான்' படத்தைப் பார்க்கலாம். இப்படத்தில், அவரது முந்தைய படமான 'டெரரிஸ்ட்'டில் வருகிற மாதிரி வன்முறையின் இடையில் சிக்குப்பட்ட ஒரு சிறுவன் வருகிறான். அவனுக்கும் அவனது குட்டிக்கோவேறு கழுதைக்கும் ஆன உறவுதான் கதை. இந்தக் கதையின் பின்னணியாக காஷ்மீர் பிரச்சினை ஆகிறது. ஒரு முதியவர், அவரது ஊமை மகள், அவளது மகன் (சிறுவன்). சிறுவனின் தந்தை (ஊமை மகளின் கணவர்) இந்திய ராணுவத்திடம் அகப்பட்டிருக்கிறார். அவர் ஏன் இந்திய ராணுவத்திடம் அகப்பட்டார் என்பதற்கான காரணம் எவருக்குமே தெரியாது. அவரது கைது பற்றியும், அவரைத் தேடித் திரியும் மனைவியின் இந்திய ராணுவத்துடனான அனுபவம் பற்றியும் வாய் பேச முடியாத அவளால் சொல்ல முடியாது. முதியவரும் இடையில் இறந்துவிடுகிறார். எனவே, மனைவி பேசினால்தான் நமக்குத் தெரியும். அவள் ஏன் ஊமையாக்கப்பட்டிருக்கிறாள்? இதுதான் வன்முறையின் காரண காரிய தொடர்பு குறித்த விசாரணையில் சந்தோஷ் சிவனது பாணி.

இந்நிலையில் வறுமை காரணமாக கோவேறு கழுதையை தாய் விற்றுவிடுகிறாள். பல்வேறு வழிகளில் அதனை மீட்க முனையும் சிறுவன் கதைப் போக்கில் இந்திய ராணுவ முகாமில் கிரானைட் வீசுமாறு காஷ்மீர் தீவிரவாதிகளால் வழிகாட்டப்படுகிறான். சிறுவன், கொக்கியைக் கழற்றி வீச எத்தனிக்கும்போது, அவனது தந்தையை இந்திய ராணுவ முகாமில் பார்க்கிறான். கிரானைட்டைக் கொண்டு சென்று பக்கத்து ஆற்றில் வீசுகிறான். அவனது தந்தையும் அவனது நண்பனும் காப்பாற்றப்படுகிறார்கள். பையனின் விளையாட்டுத் தன்மையிலேயே அவனுக்கு கோவேறு கழுதை திரும்பக் கிடைக்கிறது. அவனது அம்மாவுக்கும் அவனுக்கும் கணவனும் தந்தையுமான குடும்பத் தலைவர் கிடைக்கிறார். இந்திய ராணுவத்தினர் இந்தச் சிறுவனிடம் இரண்டு தருணங்களில் மிக மிக அன்பாக நடந்துகொள்கிறார்கள்.

காஷ்மீர் சூஃபிகளின் பாடல், அழ்கான ஒளிப்பதிவு; சரிகா, அனுபம் கெர், ருலீகுல், போஸ் போன்ற தேர்ந்த நடிகர்கள் இருக்

கிறார்கள். படத்தின் அரசியல் செய்தியாக, காஷ்மீர் தீவிரவாதிகள் கள்ளமற்ற பிஞ்சுக் குழந்தைகளைக் கூட வெடிகுண்டு வைக்க பாவிக்கிறார்கள் என்று சொல்கிறார் சந்தோஷ் சிவன்.

கலைநேர்த்தியுடன், திரைக்கதை தர்க்கத்துடன் சித்தரிக்கும் மணிரத்னம், சந்தோஷ்சிவன் வகைத் திரைப்படங்கள், பிரச்சினையை வெறுமனே பாகிஸ்தான் ஆதரவு காஷ்மீர் பயங்கரவாதிகளுக்கும் இந்திய தேசபக்த இராணுவத்திற்கும் இடையிலானதாகச் சித்தரிக்கிறது. பிரச்சினையை ஒற்றைப் பரிமாணமுள்ளதாக்கும் மிகக் கொச்சையான வரலாற்றுப் பார்வை இது. இந்தப் பார்வையைத்தான் இந்தத் திரைப்படங்கள் அனைத்தும் முன்வைக்கின்றன.

இத்தகையத் திரைப்படங்களில் காஷ்மீர் பிரச்சினை பற்றிய சித்தரிப்பு என்பது, காஷ்மீரின் சுயாதீனத்திற்காகவும் மதச்சார்பற்ற தன்மைக்காகவும் போராடும் மக்கள் பற்றிய சித்தரிப்பையும் கொண்டிருக்க வேண்டும். குறிப்பாக, காஷ்மீர் பிரச்சினையில் கலைஞர்களை ஈர்த்திருக்க வேண்டிய மிக முக்கியமான பிரச்சினை, இந்திய ராணுவத்தின் பிரசன்னத்தால் அந்த மக்கள் அன்றாடம் எதிர்கொள்ளும் அவலம்தான். விசாரணைக் கைதிகளாகக் கொல்லப்படுபவர்கள், சந்தேகத்தின் பேரில் கொல்லப்படுபவர்கள், காணாமல் போனவர்கள், பாலியல் வல்லுறவுக்கு ஆளாகிறவர்கள் பற்றியெல்லாம் நிறைய ஆவணங்களும் அறிக்கைகளும் இருக்கின்றன. காஷ்மீர் மக்களது ஜனநாயகபூர்வமான எதிர்ப்புக்குள்கூட வன்கரம் கொண்டு ஒடுக்கப்படுகிறது. காஷ்மீர் பண்டிட்களின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட மீறல்களைப் பேசுபவர்கள், இந்து மன்னர்களால் காஷ்மீரி இஸ்லாமியர் மீது ஏவப்பட்ட வன்முறைகள் குறித்துப் பேசுவதில்லை. காஷ்மீரில் இதுவரையிலும் ஒரு இலட்சம் மக்கள் கொல்லப்பட்டிருக்கிறார்கள்; பத்தாயிரம் இஸ்லாமிய மக்கள் காணாமல் போயிருக்கிறார்கள். இரண்டு இலட்சத்து ஐம்பதனாயிரம் இந்து பண்டிட்கள் பாகிஸ்தான் ஆதரவு இஸ்லாமிய அடிப்படைவாதிகளால் அவர்களது பூர்வீகமான இடங்களில் இருந்து விரட்டப்பட்டிருக்கிறார்கள். காஷ்மீரில் இந்திய ராணுவம் பாலியல் வல்லுறவுகளிலும் மனித உரிமை அத்துமீறல்களிலும் ஈடுபட்டதற்கான சான்றுகளை உலகின் மனித உரிமை அமைப்புக்களான அம்னஸ்டி இன்டர்நேசனலும் ஹியூமன் ரைட்ஸ் வாட்ச்சும் ஆவணப்படுத்தியிருக்கின்றன. 2005ஆம் ஆண்டில் பிரான்ஸில் இயங்கும் மெடிசன்ஸ் ஸான்ஸ் பிரான்டியர்ஸின் ஒரு ஆய்வறிக்கை உலகிலேயே காஸ்மீரப் பெண்கள்தான் அதிக அளவிலான பாலியல் அத்துமீறல்களுக்கு உள்ளானவர்கள் என்று தெரிவிக்கிறது. காணாமல் போனவர்களில் அறுபது சதவீதமானவர்கள் சாதாரணக் குடிமக்கள். பிற நாற்பது சதவீதத்தினர் தீவிரவாதிகள் எனக் கருதப்படுபவர்கள. இந்திய ராணுவமே இவர்கள் அனைவரையும் சந்தேகத்தின் பெயரில் இழுத்துச் சென்றிருக்கிறது. இவர்களது இருப்புக் குறித்து எந்தத் தடயமுமின்றிப் போனதால் பிற்பாடு இவர்கள் காணாமல் போனவர்கள் என மனித உரிமை அமைப்புக்களால் இனம் காணப்பட்டார்கள். இவ்வாறு காணாமல் போனவர்களின் மனைவியர்கள் பாதி விதவைகள் எனும் பெயரில் வாழ்கிறார்கள். இவ்வாறான பாதி விதவைகளில் அறுபது சதவீதமானவர்கள் ஏழ்மை நிலையிலுள்ள வறியமக்கள்.

மணிரத்னம் தோற்றுவித்த இந்திய தேசபக்த மரபில் 'ரோஜா'வுக்குப் பிறகு இதுவரையிலும் 25 முழுநீளத் திரைப்படங்கள் வந்திருக்கின்றன. அதில் மேலே குறிப்பிட்ட காஷ்மீர் மக்களது வாழ்வைச் சொன்ன படங்கள் ஏதுமில்லை. இரண்டே இரண்டு திரைப்படங்கள் மட்டுமே நிஜமான காஷ்மீரையும் அந்த மக்களது பிரச்சினைகளையும் அந்த மண்ணின் சிக்கல்களையும் தொட்டுக் காட்டியதாக இருக்கிறது. சமர் கான் இயக்கிய 'சவுர்யா' (Shaurya, 2008) முதலாவது திரைப்படம்; 'லம்ஹா (Lamhaa, 2010) இரண்டாவது திரைப்படம். 'சவுர்யா' ஜேக் நிக்கல்சன், டோம் குருஸ், டெமி மூர் போன்றோர் நடித்த 'A Few Good Men' (1992) ஹாலிவுட் படக்கதையைத்

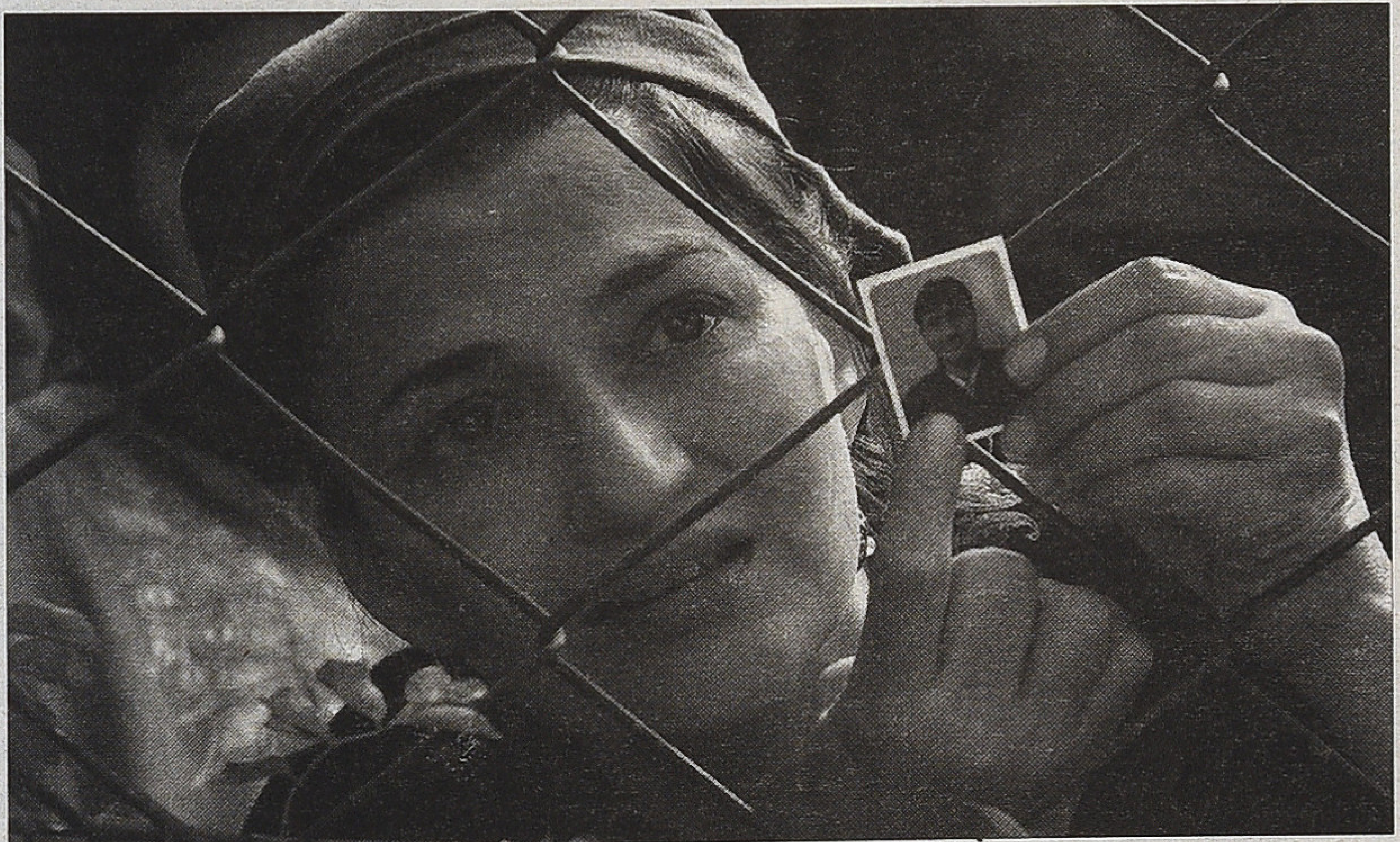
Maachis

தழுவி எடுக்கப்பட்டதாலும், படத்தின் இறுதிக் காட்சிகளில் மட்டும் இந்து முஸ்லீம் உறவுகளை காஷ்மீர் பின்னணியில் பேசுவதாலும், இத்திரைப்படம் உருவாக்கியிருக்க வேண்டிய ஆதாரமான விளைவுகளை ஏற்படுத்தவில்லை.

தனது சக தோழனைச் சுட்டுக் கொன்ற ராணுவ விசாரணையில் உள்ள ஒரு இந்திய ராணுவ வீரன் சார்பாக வாதாட வருகிறார் ஒரு படைத்துறை வழக்குரைஞர். அவரை எதிர்த்து வாதிடுபவர் அவரது நண்பர். இது ஏற்கனவே ஒரு முடிந்துபோன வழக்கு, இதில் நிரம்ப நேரத்தைச் செலவழிக்க வேண்டாம் எனத் தனது நண்பனுக்கு அவர் அறிவுறுத்துகிறார். ராணுவச் சிறையில் கொலையாளியைச் சென்று பார்க்கும் வழக்குரைஞரிடம் கொலையாளி எந்தக் கேள்விகளுக்கும் பதில் சொல்லாமல் மௌனத்தைக் கடைபிடிக்கிறான். ஒரு பெண் பத்திரிகையாளர் உதவியுடன் இந்தச் சிக்கலின் முடிச்சை எவ்வாறு வழக்குரைஞர் அவிழ்க்கிறார் என்பதுதான் திரைக்கதை.

பயங்கரவாதிகள் ஒளிந்திருக்கிறார்கள் எனும் சந்தேகத்தில் முஸ்லீம் மக்கள் வாழும் ஒரு குடியிருப்பை இந்தியப் படையினர் சுற்றி வளைக்கிறார்கள். குழந்தைகளும் பெண்களும் ஆண்களும் விசாரணை செய்யப்படுகிறார்கள். ஒரு ராணுவ வீரன், குடும்பத்தினர் முன்னால் ஒரு ஆணின் நெற்றியில் துப்பாக்கியை வைத்து பயங்கரவாதம் பற்றியும்

Lamhaa



Tahaan

ஆயுதங்கள் பற்றியும் சொல்லிவிடு மாறு வற்புறுத்துகிறான். திரும்பத் திரும்ப அந்த ஆண் தனக்கு எதுவும் தெரியாது என அழுதபடி மன்றாடு கிறான். சக ராணுவத்தினர் பார்த்துக் கொண்டிருக்க அம்மனிதன் நெற்றி யின் பக்கவாட்டில் சுட்டுக் கொல் கிறான் வீரன். படுகொலையைக் கண்டு சிறுவன் வீறிட்டு அலறு கிறான்; தாய் அவனை இறுக்கிப் பிடிக்கிறாள். சிறுவனைத் தாயிட மிருந்து பிடிங்கி எடுக்கும் கொலை செய்த ராணுவ வீரன், அந்தச் சிறுவனது நெற்றியில் துப்பாக்கியை வைத்து, “இவன் குழந்தையல்ல பயங்கரவாதி, இவன் மனித வெடிகுண்டு” என்கிறான். சிறுவன் அடுத்து சுட்டுக் கொல்லப்படப் போகிறான் என்பதை அறிந்த சக படையினர் வெறித்தபடி நிற்கிறார்கள். அவர்களில் ஒருவன் இது கூடாது என்கிறான். அவனது சொற்களைப் புறக்கணித்துவிட்டு சிறுவனைச் சுட எத்தனிக்கிறான் ராணுவ வீரன். சிறுவனைக் கொல்லக்கூடாது என்று சொன்னவன் இப்போது அவனைப் பார்த்துச் சுடுகிறான். படையினன் வீழ்ந்து மடிகிறான். சுட்டவன் தன்னைத்தானே ஒப்புவித்துக் கொண்டு ராணுவத்தினரால் கைது செய்யப்படுகிறான்.

கொலை நடந்த சூழலை மறைத்துவிட்டு, அவன் மீது கொலைக் குற்றம் சுமத்தி, அவனைக் குற்றவாளியாக நிறுத்தி வைக்கிறார் ராணுவ மேலதிகாரி. இந்த முடிவுக்கு மேலதிகாரி வருவதற்கான காரணம், அடிப்படையில் முஸ்லீம் களை வெறுக்கிறவராக அவர் இருப்பதுதான். ஏற்கனவே, இந்து முஸ்லீம் கலவரத்தில் தனது உறவு களை இழந்தவர் அவர். இப்போது இந்துத்துவத்திற்கு ஆட்பட்ட மேலதி காரியாக அவர் இருக்கிறார். சக ராணுவத்தினனை, அவனது தவறான நடத்தைக்காகச் சுட்டுக் கொன்ற வன் ஒரு முஸ்லீம் படைவீரன் என்பதற்காகவே அவனைக் குற்ற வாளியாக அறிவிக்கிறார் மேலதி காரி. விசாரணையின் இறுதிக் கட்டத்தில், மேலதிகாரியின் இந்துத் துவ அரசியல், அப்பட்டமாக அவரது வார்த்தைகளிலேயே தர்க்கபூர்வமாக வெளிப்பட, அவர் பதவி நீக்கம் செய்யப்படுகிறார். முஸ்லீம் ராணுவ வீரனிடம் பறிக்கப் பட்ட ராணுவ உடை அவனுக்குத் திருப்பித் தரப்படுகிறது. அந்தச் சீருடைய அணிந்த பின், தனது வழக் குரைஞருக்கு ராணுவ ஒழுங்குடன் அவ்வீரன் வீரவணக்கம் செய்ய படம் முடிகிறது.

இப்படத்தின் முக்கியத்துவம் என்பது இதுதான்: இந்திய ராணுவம் காஷ்மீரில் மேற்கொண்டு வந்திருக்கும் மனித உரிமை மீறல்கள் குறித்த ஆவணங்களை இந்தத் திரைப்படம் தனது இறுதிக் காட்சி யின் பின்னான கருந்திரையில் விரிவாகப் பதிவு செய்திருந்தது. இது இந்திய சினிமாவில் தென்பட்ட காஷ்மீர் குறித்த முதன்முதல் மாற்றுச் சித்திரம்.

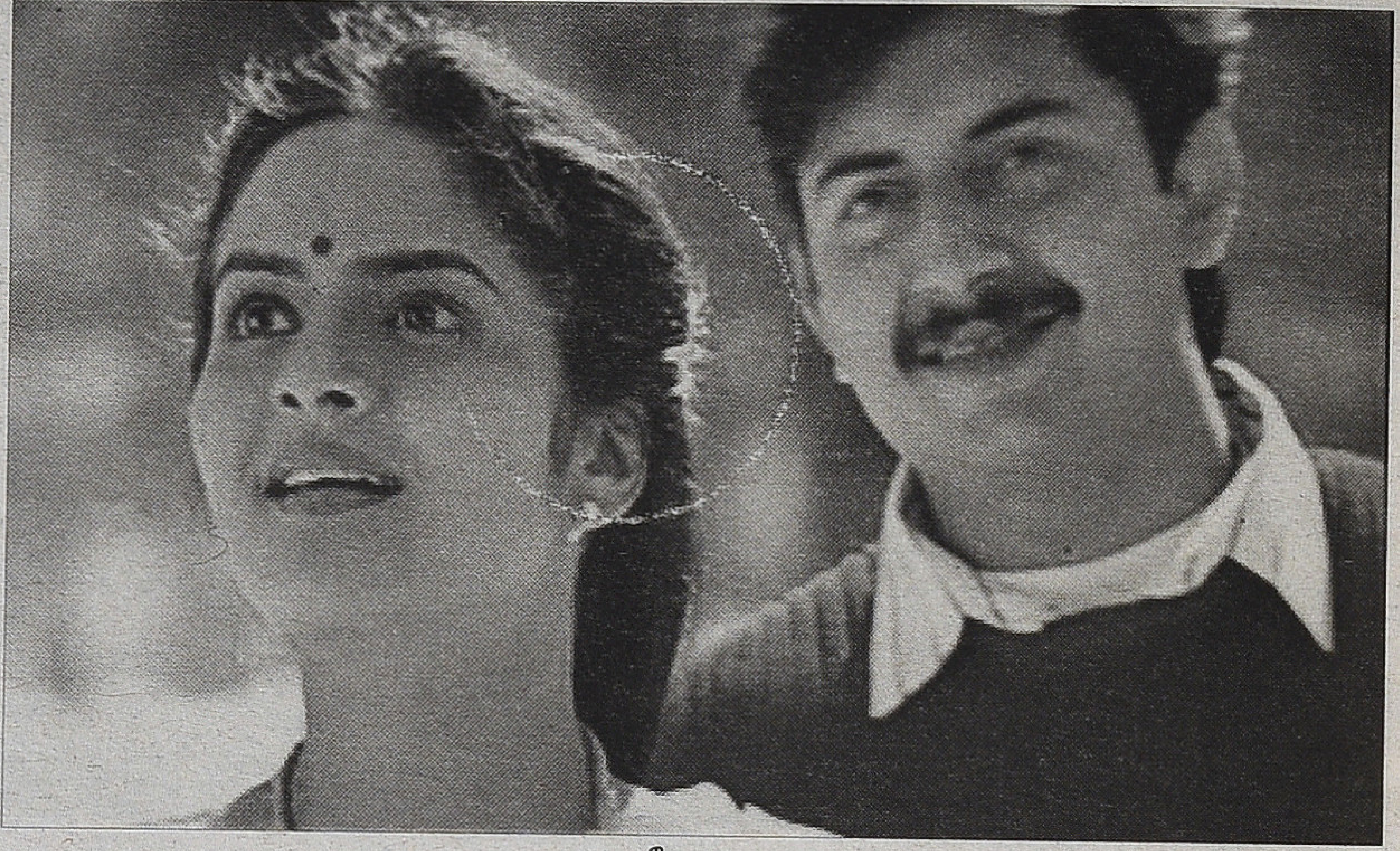
நஸ்ருதீன், ஷாம், சாரிக்கா ஆகி யோர் நடிக்க, ராகுல் தொலாக் கியா குஜராத் இனப்படுகொலை குறித்து எடுத்த ‘பர்ஸானியா’ (Parzania, 2007) இஸ்லாமிய வெகுமக் களின் மீது நரேந்திரமோடி அரசு நடத்திய நரவேட்டையின் சாட்சி யமாக என்றும் நிலைத்து நிற்கும் திரைப்படம். இந்நிலையில் காஷ் மீரைக் களமாகக்கொண்டு தொலாக் கியா ‘லம்ஹா’ திரைப்படத்தை உருவாக்கிய போது உருவாக்கக் கட்டத்திலேயே அரசியல் ரீதியிலும் வெகுமக்கள் அளவிலும் கடுமை யான எதிர்ப்பை எதிர்கொண்டது. தொலாக்கியா தனது காஷ்மீர் பிரச் சினை குறித்த புரிதலையும் தான் சேகரித்த வரலாற்றுத் தரவுகளையும் அவர்களின் முன்வைத்து, அவர்களது

ஒப்புதலின் பின்பே, 'லம்ஹா' படப் பிடிப்பினை நடத்த முடிந்தது.

'லம்ஹா' படத்தில் இடம்பெறும் பூமியிலேயே மிகப் பயங்கரமான இடம் காஷ்மீர் எனும் வசனத்திற்காக அப்படத்தின் டிரெயிலரை இந்திய தணிக்கைத்துறை தடைசெய்தது. ஐந்து மத்தியக் கிழக்கு நாடுகள் 'லம்ஹா' படத்தினைத் தமது நாடுகளில் தடை செய்தது. காஷ்மீரில் பணிபுரியும் இரு இந்திய ராணுவ அதிகாரிகள், திரைப்படம் ராணுவ வீரர்களை எதிர்மறையாக விமர்சிப்பதால் படம் தொலைக் காட்சியில் திரையிடப்படுவதைத் தடைசெய்யுமாறு தில்லியில் வழக்குப் பதிவு செய்தார்கள். காஷ்மீரில் செயல்படும் ஒரு அடிப்படைவாத இஸ்லாமிய இயக்கத்தின் பெண் தலைவியும் படத்திற்குத் தடை கோரினார். இந்திய அரசு, மத்திய கிழக்கு இஸ்லாமிய அரசுகள், காஷ்மீரில் பணியாற்றும் இந்திய ராணுவம், அங்கு செயல்படும் இஸ்லாமிய அடிப்படைவாதிகள் எல்லோரினதும் விமர்சனத்தைச் சந்தித்து வெளியாகியிருக்கும் 'லம்ஹா' படத்தில் சித்தரிப்புப் பெறும் காஷ்மீர் எத்தகையது? விடு படல்கள் யாது?

'லம்ஹா' வரலாற்றுரீதியாக ஆய்வு செய்யப்பட்ட யதார்த்தங்களைக் கொண்டிருக்கிறது; சமவேளையில் வெகுஜன சினிமா நட்சத்திரங்களுக்கு இயைந்த வகையிலான புனைவுப் பண்புகளையும், அவர்களது முக்கியப் படுத்தலையும் கொண்டிருக்கிறது. சஞ்ஜய் தத் அறிமுகமாகும் காட்சியில் ஸ்லோமோஷனில்தான் அறிமுக மாகிறார். அந்தக் காட்சியுடன் ஸ்லோ மோஷன் இல்லாமல் போகிறது. படம் வேகமான கதையமைப்பு கொண்ட ஒரு திரில்லர் படம்.

இந்தப் படத்தினை காஷ்மீர் குறித்த அரசியல் புரிதல் இல்லாமல் முழுக்க அனுபவிப்பது சாத்தியமில்லை. காட்சிக்குக் காட்சி புதிது புதிதாக அறிமுகமாகும் பாத்திரங்கள், ஒன்றையடுத்து பின்னொன்றாக பல்லடுக்குகளாக விரியும் அரசியல் விவரணைகள், திடீரென்று இடை வெட்டும் சம்பவங்கள் மற்றும் பிம் பங்கள்... வழமையான சஞ்ஜய்தத் படங்களை எதிர்பார்ப்பவர்களுக்கு இது காட்சியளவில் சிரமத்தைக் கொடுக்கவே செய்யும்.


ரோஜா

திரைப்படத்தின் ஒரு வரிக் கதையை நாம் இப்படிச் சொல் லலாம்: காஷ்மீரில் நடைபெற விருக்கும் தேர்தலைச் சீர்குலைக் கவும் வெகுமக்களைப் படுகொலை செய்யவுமான ஒரு சதி தீட்டப்படு கிறது. அதனை முறியடிக்க, ஒரு முன்னாள் ராணுவ அதிகாரி, அரசின் கோரிக்கைக்கு ஏற்ப பத்திரிகை யாளர் வேடத்தில் வருகிறார். அந்தச் சதியைக் கண்டுபிடித்து முறியடிக் கவும் செய்கிறார்.

பத்திரிகையாளராக வருகிற விக்ரம், இஸ்லாமிய மதத் தலைவர் ஒருவரின் வளர்ப்பு மகளும் காஷ்மீர் விடுதலைப் போராட்டத்தில் ஈடுபடு பவளுமான ஆஸிஸாவுடன் நட்பு கொள்கிறார். ஆஸிஸாவின் காதலன் அதிப்பும் காஷ்மீர் விடுதலைப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருக்கிறான். அதிப், காஷ்மீர் பிரச்சினையில் பாகிஸ்தான் இந்தியா இரு தரப்பை யும் நிராகரிப்பவன். காஷ்மீர் வீடு தலையில் காஷ்மீரிகள் மட்டுமே நிர்ணயிக்கும் சக்தியாக இருக்க வேண்டும் என்பவன். காணாமல் போனோரின் உறவுகளின்பால் அன்புகொண்டு அவர்களுக்குப் பரிவுடன் உதவுபவன். பயங்கர வாதத்தை நிராகரிப்பவன். ஆஸிஸா வின் வளர்ப்புத் தந்தையான இஸ்லாமிய மதத் தலைவர், பாகிஸ்தான் உளவுத்துறையான ஐஎஸ்ஐயுடனும் தலிபான்களுடனும் தொடர்புகொண்டவர். அவர் கடுமையாக இந்தியாவுக்கு எதிராக மத அடிப்படைவாதத்தை ஊட்டி வளர்ப்பவர். தலிபான்களின் உதவி யுடன் சிறுவர்களைத் தற்கொலைக் குண்டுதாரிகளாகப் பயிற்சியளிப் பவரும் அவர்தான். இந்தியா, பாகிஸ் தான், ஆப்கானிஸ்தான் என மூன்று நாடுகளினதும் கடவுச்சீட்டுகளை அவர் வைத்திருக்கிறார்.

இவரைக் கொல்வதற்காக இந்தியப் பாதுகாப்புத் துறையினர் திட்டம் தீட்டுகிறார்கள். இப்படிச் செய்வது ராஜீய அளவில் குற்றத் தன்மை கொண்டது அல்ல எனக் கருதுகிறார்கள். இவர்களுக்கு இஸ்லாமிய மக்களிடமும் உளவு சொல்பவர்கள் இருக்கிறார்கள். அதே உளவாளி இஸ்லாமியத் தீவிர வாதிகளுக்கும் உளவு சொல்பவனாக இருக்கிறான். மதத் தலைவரால் முன்னெடுக்கப்படும் இயக்கம் இரு முனைகளிலும் வேலை செய்கிறது. இந்திய அரசுக்கு எதிராக மக்கள் எழுச்சிகளை உருவாக்குவதோடு, பயங்கரவாதிகளையும் அவர் உருவாக் குகிறார். பிறிதொரு முனையில் கலாச் சாரக் காவலர்களாகப் பெண் பிரிவு ஒன்றினையும் செயல்படுத்துகிறார். ஆஸிஸாவின் தலைமையில் இப் பெண்கள் ஒரு பாலுறவுத் தொழி லிடத்திற்குள் நுழைந்து அங்கு இருக்கும் பெண்களின் முகத்தில் கரிபூசி அவர்களை நடுத்தெருவில் அவமானப்படுத்துகிறார்கள். மதத் தலைவர் திட்டமிட்டுச் செய்யும் வன்முறையில் அகப்படும் அதிப்,

இராணுவத்தினரின் வன்முறைக்கு இரையாகிறான். ஆஸிஸா தனது வளர்ப்புத் தந்தையின் இரட்டை வேடத்தைக் கண்டுபிடிக்கிறாள். அதற்கு விலையாக அவரது பெண்கள் படையினரால் நடுத்தெருவில் துணி உரியப்பட்டு, கரிபூசப்பட்டு வேசை எனும் அவமானத்தைப் பெறுகிறாள்.

கதையின் போக்கில் காஷ்மீரின் பல்வேறு யதார்த்தங்கள் காட்சிகளாக வந்துபோகிறது. அதிப் பரிவு காட்டும் காணாமல் போனோரின் மனைவியர் இந்தியப் பாதுகாப்புப் படை அலுவலகத்தின் முன்பு ஆவேசமாக நீதிக்கேட்டு ஆர்ப்பாட்டம் செய்கிறார்கள். இந்திய ராணுவத்தினர் வீட்டுப் பெண்களின் முன் வெகு சாதாரணமாக மனிதர்களைச் சந்தேகத்தின் பெயரில் சித்திரவதை செய்து இழுத்துப் போகிறார்கள். வெகுமக்கள் இராணுவத்தினரின் நடவடிக்கைக்கு எதிராகத் திரண்டெழுந்து தெருக்களை நிறைத்து ஆர்ப்பாட்டம் செய்கிறார்கள். எல்லை கடந்து பாகிஸ்தானுக்குள் பயிற்சி பெறப் போகிறார்கள். துருவ வேறுபாடுகளால் விளக்கப்படக் கூடியதல்ல இன்றைய காஷ்மீரின் அரசியல் என்கிறது திரைக்கதை. தேர்தலில் போட்டியிடும் இஸ்லாமிய அரசியல்வாதிகள், ஆட்சிப் பொறுப்பிலுள்ள இஸ்லாமிய அரசியல்வாதிகள், இந்திய ராணுவ அதிகாரிகள், இஸ்லாமிய மதவாதிகள் அனைவருமே ஊழலில் திளைக்கிறார்கள் என்கிறது படம். வேறு வேறு விதங்களில் வன்முறையையும் பயங்கரவாதத்தையும் உற்பத்தி செய்யும் ஒரு நியமமான இயந்திரமாக இன்றைய காஷ்மீர் இருக்கிறது எனும் படம், இந்த அதிகாரப் போட்டியில் சாதாரணமான பிரஜைகள் மடிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதையும் சொல்கிறது.

இஸ்லாமிய மதத் தலைவரை கொலை செய்ய எடுக்கப்படும் பதினேழாவது முயற்சியில் வெடித்த வெடிகுண்டு சம்பவத்திலிருந்து துவங்குகிறது படம். இறுதியில் அதே மதத்தலைவர், காஷ்மீர் விடுதலைக்காக, மக்கள் ஆதரவைத் திரட்டி வன்முறையற்ற வழியில் போராடும் அதிப்பின் பொதுக் கூட்டமொன்றில், ஒரு சிறுவனைத் தற்கொலை குண்டுதாரியாக்கி வெகுமக்கள் படுகொலையை நிகழத்தவிருப்பதை முறியடிப்பதுடன் படம் முடிகிறது. விக்ரம் அச்சிறுவனைக் கொல்கிறான். மரணமுற்ற சிறுவனைக் கையில் ஏந்தியபடி ஒளிவெள்ளத்தில் மறைகிறான். ஆஸிஸா தனது வளர்ப்புத் தந்தையின் சதிகளையும் படுகொலைகளையும் தொலைக்காட்சி நேர்காணலில் வலியுறுத்தியதனை அடுத்து அவர் கைது செய்யப்படுகிறார். விக்ரம் தனது பணியிலிருந்து விலகி காஷ்மீர் சிறுவர்களுக்கான அனாதை இல்லத்தில் பணியாற்றுகிறார். ஆஸிஸா, காணாமல் போனவர்கள் மனைவியருக்கான சேவையில் ஈடுபடுகிறாள். அதிப் தேர்தலில் வெற்றி பெற்று சட்டமன்றம் செல்கிறான். பாதி விதவைகள் அமைப்பின் பர்வீனா தனது கணவனுக்காகக் காத்திருக்கிறாள்.

'லம்ஹா' சொல்லத் தவறிய, விடுபட்ட முக்கியமான விடயங்கள் நிறைய இருக்கிறது. இந்திய ராணுவத்தினரால் இழுத்துச் செல்லப்படுபவர்களுக்கு என்ன நேர்கிறது? அதிப் சித்திரவதை செய்யப்படும் மிகக் குறுகிய காட்சி ஒன்று மட்டுமே இதற்கான சாட்சியமாக இருக்கிறது. காணாமல் போனவர்கள் 10,000 பேர் என்கிறது திரையின் இறுதி வாசகம். அவர்களுக்கு என்ன நேர்ந்தது? கொல்லப்பட்டவர்கள் ஒரு இலட்சம் பேர் என்கிறது இறுதி வாசகம். அவர்கள் எவரால் கொல்லப்பட்டார்கள்? உலகிலேயே அதிகம் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உள்ளானவர்கள் காஷ்மீரத்துப் பெண்கள் என்கிறது மனித உரிமை அமைப்புக்கள். அதற்கான சாட்சி திரைப்படத்தில் இருக்கிறது.

தொலாக்கியாவின் முதல் படமான 'பர்ஸானியா'வில் குஜராத் இனப்படுகொலை விசாரணைக் காட்சிகள் வருகின்றன. கொலை செய்தவர்கள் அரசு சார்புடன் அதனைச் செய்தார்கள்; இந்துத்துவம் அரசின் கொள்கையாக இருந்தது; அரசின் காவல்துறைதான் அதனைச் செய்தது எனும் திட்டவட்டமான செய்தி இப்படத்தில் இருந்தது. பாதிக்கப்பட்ட குடும்பத்து ஆண் பெண்களின் பார்வையில், குழந்தைகளின் பார்வையில் அப்படத்தின் கதை சொல்லப்பட்டிருந்தது.

'லம்ஹா' படத்தின் கதை சொல்லிகள் இருவர். ஒருவர் இந்திய ராணுவத்தின் மனசாட்சியுள்ள, கடமையுணர்வுள்ள ஒரு அதிகாரி. பிறிதொருவர் அடிப்படைவாத இஸ்லாமியப் பெண்ணாக இருந்து, அதே அடிப்படைவாதத்தினால் பாதிக்கப்பட்டு, பாகிஸ்தானிய எதிர்ப்பாளராகி, காஷ்மீர் தாராளவாத அரசியலைத் தேர்ந்த பெண்மணி. இவர்கள் இருவருமே இந்திய ராணுவத்தினரால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் இல்லை.

'பர்ஸானி'யாவில் இந்து அடிப்படைவாதத்தைப் பெண்களின் பார்வையில் சொன்ன தொலாக்கியா, காஷ்மீர் பிரச்சினையில் புதைந்து போயிருக்கும் இஸ்லாமிய அடிப்படைவாதத்தை ஒரு பெண்ணின் அனுபவத்தின் வழி சொல்லியிருக்கிறார். இந்திய ராணுவத்தினரால் பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பெண்களின் வலி குறித்தும் அவள் பேசியிருக்க முடியும். ஆனால், தொலாக்கியாவின் படத்தில் துப்புரவாக இந்தப் பரிமாணம் என்பது இல்லை. 'லம்ஹா' படத்தின் மிகப் பலவீனமான கண்ணி இது எனச் சொல்ல வேண்டும்.

படத்தின் மிகப் பெரிய முரண் அதனது இறுதி வாசகத்தில் இருக்கிறது. காஷ்மீரில் நீதியையும் அமைதியையும் நிலைநாட்டப் போராடும் வெகுமக்களுக்கும் படையினருக்கும் படம் தனது தலைதாழ்ந்த வணக்கத்தைச் சொல்கிறது. 'லம்ஹா' திரைப்படம் முன்வைக்கும் காட்சிகளுக்கும் அது சொல்லும் இறுதிச் செய்திக்கும் மிகப்பெரும் முரண் இருக்கிறது. இத்தகைய விடுபடல்கள் இருந்தபோதிலும் காஷ்மீர் பற்றி இதுவரை வந்த படங்களிலேயே குறிப்பிடத்தகுந்த, முதன்முதலான காத்திரமான படம் என நாம் 'லம்ஹா'வைத் தயங்காது சொல்லலாம். 'ரோஜா'வை அப்படிச் சொல்ல முடியாது. ■

இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

இராகவன்

விடுதலைப்புலிகள் இயக்கத்தின் 'நிதர்சனம்' திரைப்பட வெளியீட்டுப் பிரிவு தயாரிப்பில் வெளிவந்துள்ள சில குறும்படங்களைப் பற்றி இந்த இதழில் பார்ப்போம்.

யாருக்காக?

இக்குறும்படம் பொ. தாசனின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். தமிழ்க் கிராமமொன்றைச் சுற்றி வளைத்துவிட்ட இலங்கை ராணுவம், குறிப்பிட்ட வயதுடைய ஆண்கள் சிலரைச் சுட்டுக் கொன்றவாறும் சிலரைக் கைது செய்தவாறும் முன்னேறி வருகிறது. அப்போது குடிசையொன்றினுள் பழையசோற்றை நீர்விட்டு அருந்தத் தயாராக இருக்கிறது ஒரு வறிய குடும்பம். கணவன், மனைவி, இரு குழந்தைகள் கொண்ட அக்குடும்பத்தை, வீட்டை நெருங்கிவிட்ட ராணுவம், குடிசையை விட்டு வெளியே வருமாறு அழைக்கிறது. அவர்கள் ஒவ்வொருவராக மரண பீதியுடன் வெளியே வருகின்றனர். படையினரில் ஒருவன் அக்குடும்பத் தலைவனை முன்னை வருமாறு அழைக்கிறான். அவனைச் சுட்டுக் கொல்லப்போகின்றனர் என்ற பீதியில், அவனது மனைவி, அவனை ஒன்றும் செய்ய வேண்டாம் எனக் கெஞ்சுகிறாள். அழுக்கான கந்தலாடையுடன் முன்நோக்கி வரும் அவனைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் அப்படையின் ராணுவ வீரன் ஒருவன் நினைவோட்டத்தில், அவனது கடந்தகால வாழ்க்கை போகிறது.

வறுமை காரணமாக கல்லுடைக்கும் வேலை செய்துவரும் அவன், நலிவுற்ற தாய், தந்தை, சகோதரி ஆகியோரின் நல்வாழ்வுக்காக இராணுவத்தில் சேர்கிறான். அவன் இராணுவத்தில் சேரும்போது, தனது குடும்பத்திற்கும் அவ்வூர் விகாரையின் பிக்குவுக்கும், 'நான் ஒரு பௌத்தனாக இருப்பதால் தீங்கான செயல்களில் ஈடுபடமாட்டேன்' என சத்தியம் செய்கிறான்.

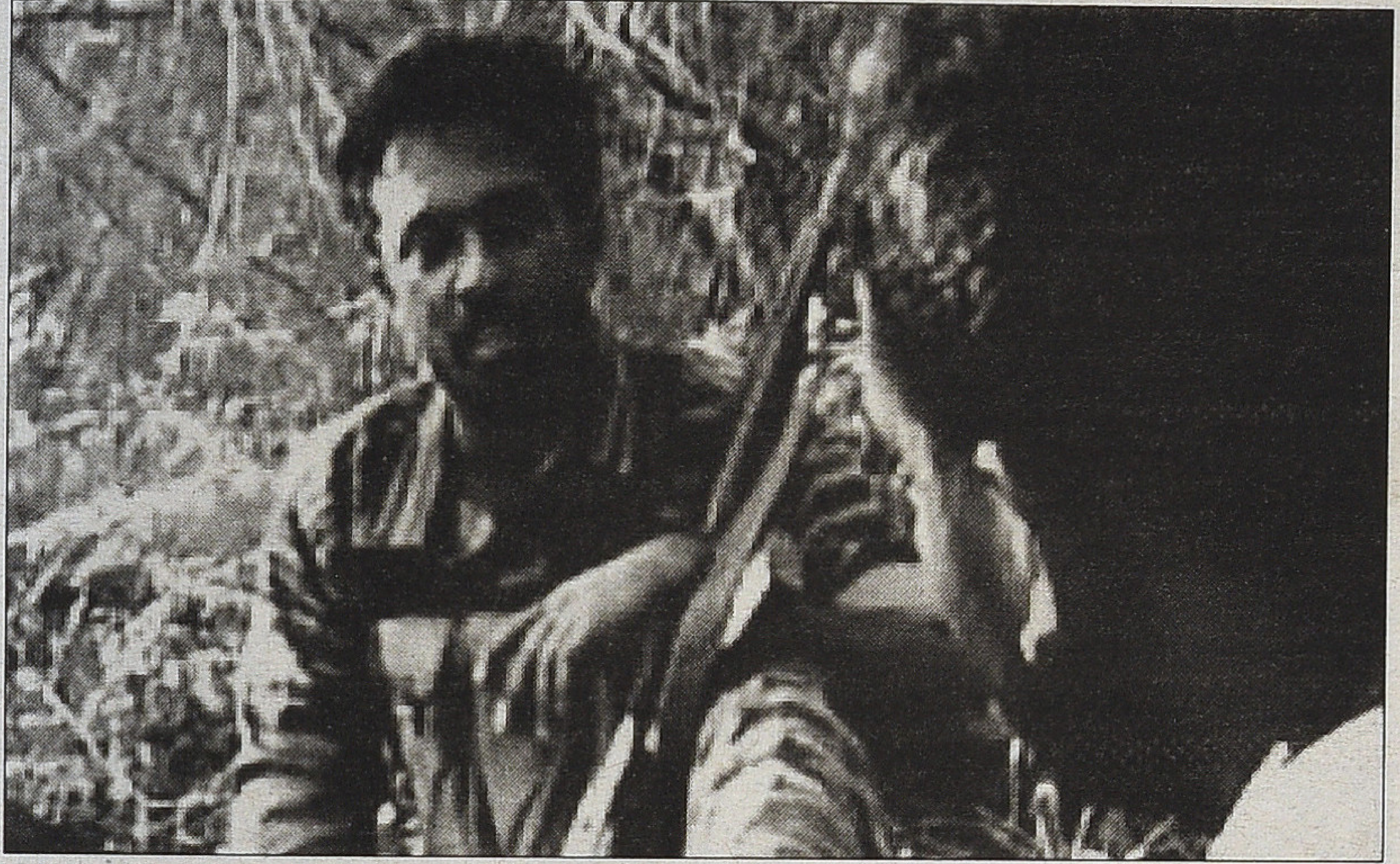
நினைவோட்ட முடிவில், அவன், தன்னால் அழைக்கப்பட்ட குடும்பத் தலைவனையும் மனைவி பிள்ளைகளையும் குடிசைக்குள் செல்லுமாறு கூறிவிட்டுத் தன்னுடன் வந்த படையினரையும் அழைத்துக்கொண்டு திரும்பிச்செல்கிறான். சிறுது தூரம் சென்றதும் அவன் திரும்பிப் பார்க்கிறான். அந்தக் குடும்பம் அவனை மிகுந்த நன்றியுணர்வுடன் பார்க்க அவனது நோக்கில், 'ஜே. ஆர். ஜெயவர்த்தனா ஒரு நல்ல பௌத்தனாக இருந்திருந்தால் நான் ஆயுதந் தாங்கிப் போராட வேண்டி இருந்திருக்காது' என்ற விடுதலைப் புலிகளின் தலைவர் வே. பிரபாகரனின் வாசகம் காண்பிக்கப்படுவதுடன் படம் நிறைவடைகிறது.

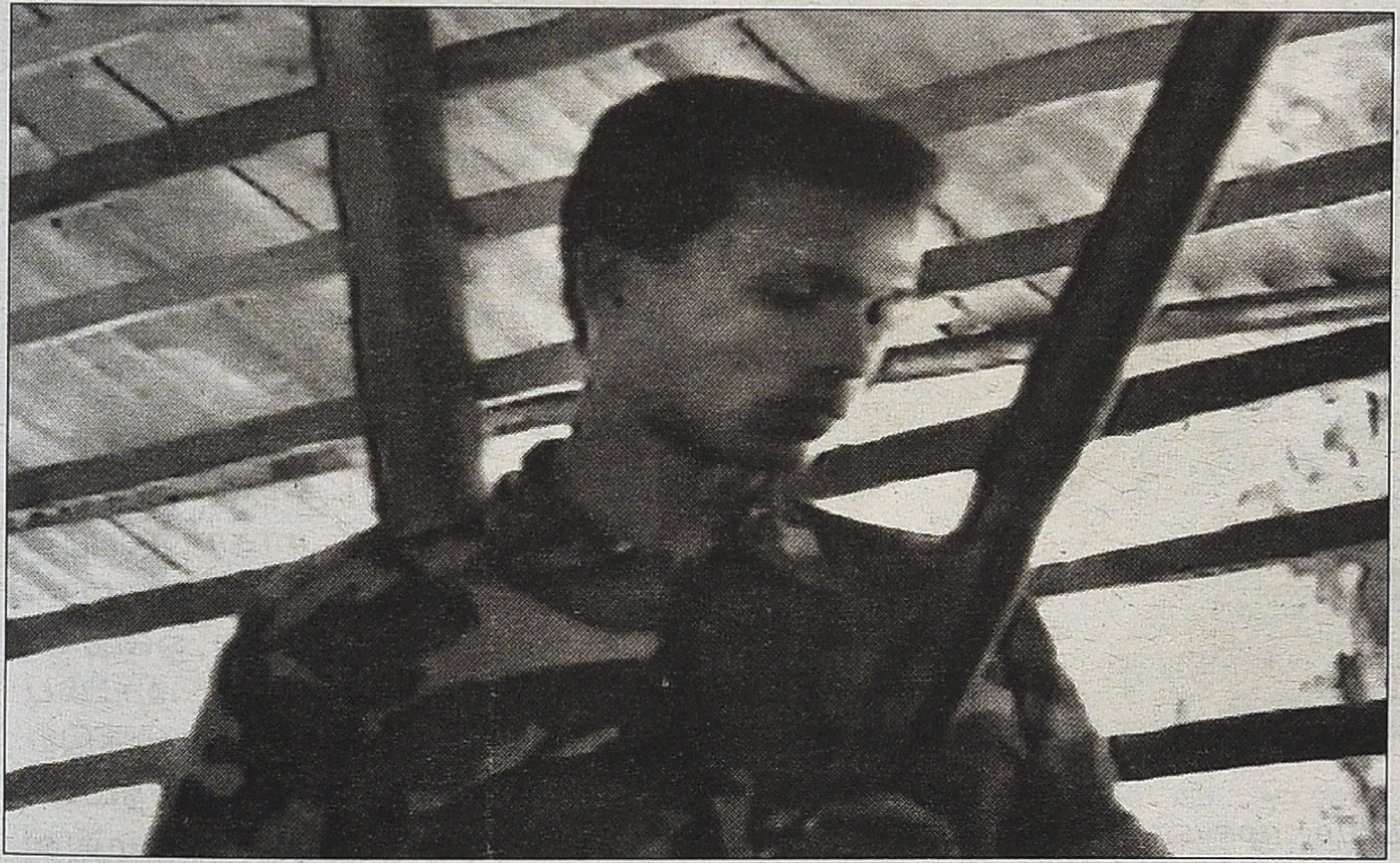
தாய்

இக்குறும்படமும் பொ. தாசனின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். 14 நிமிடங்கள் கொண்ட இக்குறும்படத்தின் கதை, இந்திய இராணுவம் ஈழத்தில் நிலைகொண்டிருந்த காலப் பகுதியில் நிகழ்கிறது. வெகுநாள்களாகத் தாயைப் பார்க்க வராத புலிப் போராளியொருவன் ஒருநாள் வீட்டிற்கு வருகிறான். அவனுக்கு தாய் சாப்பாடு போடுகிறாள். அவன் சாப்பிடுவதற்கிடையில், அப்புலிப் போராளியின் சிநேகிதன் காட்டிக்கொடுத்துவிட, இந்திய இராணுவம் அப்போராளியைப் பிடிக்க வீட்டிற்குள் நுழைகிறது. அப்போது மகனைக் காப்பாற்ற, அழுதுகொண்டே அவனைத் தாய் கட்டியணைத்துக்கொள்ள, அவள் அணைப்பிலேயே அவன் சயனைட் குப்பியைக் கடித்துச் சாகிறான்.

கோபமிட்ட கைகள்

இக்குறும்படம் குயிலினி என்ற பெண் போராளியின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். 16 நிமிடங்கள். இராணுவக் காவலர் அரணொன்றில்





ஜே.ஆர். ஜெயவர்த்தனா ஒரு நல்ல பௌத்தனாக இருந்திருந்தால் நான் ஆயுதந் தாங்கிப் போராட வேண்டி இருந்திருக்காது

உடற் சோதனையென்ற பெயரில் அப்பாவிப் பொதுமக்களைப் படையினர் துன்புறுத்தி வருகின்றனர். அக்காவலர் அரணை உளவு பார்க்கும் இரு பெண் புலிப் போராளிகள் பிறிதொரு நாளில் இதைத் தாக்கி அழிக்கின்றனர். அப்போது, அப் போராளிகளில் ஒருத்தி சாகிறாள்; மற்றவள் தப்பிச் செல்கிறாள்.

நெருப்பு மலர்கள்

இக்குறும்படத்தையும் இயக்கியிருப்பவர் குயிலினிதான். 20 நிமிடங்கள் ஓடும் இக்குறும்படம் இரு பெண் புலி உளவு அணிகளைப் பற்றியது. ஓர் ஆணி இராணுவத்தின் மீது தாக்குதல் நடத்துவதற்குச் சாதகமான நிலையிலும் தாக்குதல் தொடுக்காமல் தமக்கு வேண்டிய தகவல்களை மட்டும் சேகரித்துக்கொண்டு திரும்புகிறது. மற்றைய அணி எதிர்பாராத விதமாக இராணுவத்தினருடன் மோதலில் ஈடுபட்டு வெற்றியுடன் திரும்புகிறது.

நேற்று

இக்குறும்படத்தை இயக்கியவர் ஈழத் தமிழ் சினிமாவின் மிகமுக்கியமான இயக்குனரான ஞானரதன் (சச்சிதானந்தசிவம்). இவரைப் பற்றிய மேலதிகத் தகவல்களை முழுநீளத் திரைப்படங்கள் என்ற தலைப்பில் பார்க்கலாம். 16 நிமிடங்கள் கொண்ட இக்குறும்படத்தின் கதை, ஒரு போராளியின் நாட்குறிப்பிலிருந்து தொடங்குகிறது. இந்திய அமைதிப்படை ஒரு புலிப் போராளியைப் பிடிக்கத் துரத்திச் செல்கிறது. அப்போராளி துப்பாக்கிப் பிரயோகம் செய்தபடியே ஓடி ஒரு கிழவியின் வசிப்பிடத்தில் புகுந்து கொள்கிறான். அவள், அவனை வைக்கோல் போடும் மாட்டுத் தொட்டிக்குள் ஒளித்து வைக்கிறாள். அவ்விடத்திற்கு வரும் அமைதிப் படையினர் அவனைத் தேடிச் சோதனையிட்டும் பிடிக்கமுடியாமல் திரும்பிச் செல்கின்றனர்.

நதிமூலம்

இக்குறும்படத்தையும் ஞானரதனே இயக்கியுள்ளார். ஒரு சிறுவனின் பெற்றோரை சிங்கள இராணுவம் சுட்டுக் கொல்கிறது. அதனால் அந்தச் சிறுவன் புலிப் போராளியாகிவிடுகிறான். 15 நிமிடங்கள் கொண்டது இக்குறும்படம்.

இனி ஒரு விதி

நிதர்சனம் அமைப்பின் தயாரிப்பில் வெளிவந்த முதலாவது குறும்படம் இதுதான். இதை பரதன் என்ற புலிப் போராளி இயக்கியிருந்தார். 15 நிமிடங்கள் கொண்ட இக்குறும்படமும் ஒருவன் புலிப்போராளியாக மாறும் காரணத்தை மையப்படுத்தியதாகும்.

இன்றிலிருந்து

'கோலமிட்ட கைகள்', 'நெருப்பு மலர்கள்' ஆகிய குறும்படங்களை இயக்கிய குயிலினியே இக்குறும்படத்தையும் இயக்கியுள்ளார். இக்குறும்படம் 'நதிமூலம்', 'இனி ஒரு விதி' ஆகிய குறும்படங்களின் கதைப்போக்கை ஒத்ததாகும்.

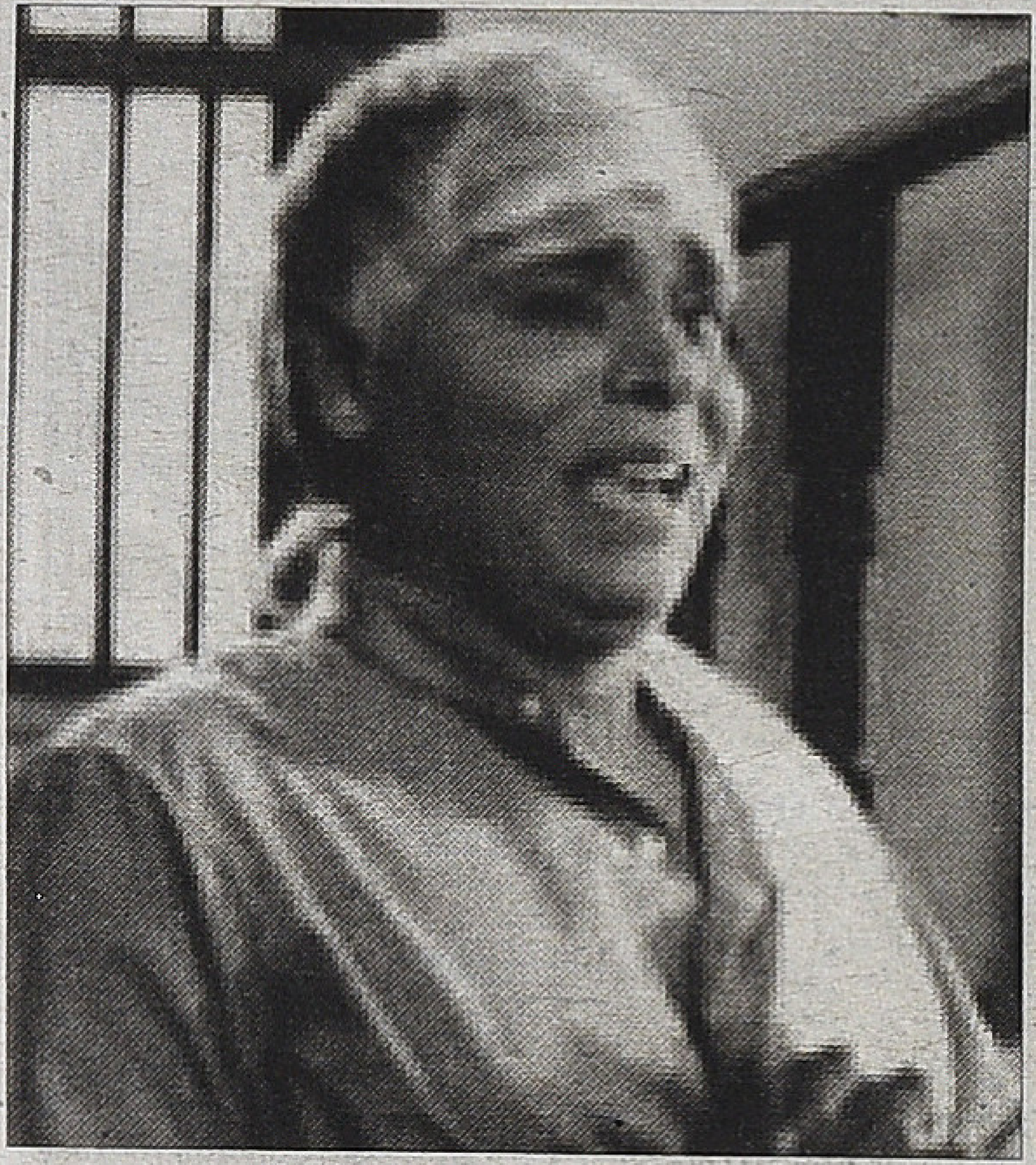
(தொடரும்)

எஸ்.வி.சுப்பையா

இருந்தாலும் அவர்தான் பெஸ்ட்

உஷா தீபன்

சுப்ரமண்ய பாரதியார் வேடத்தில் எஸ்.வி. சுப்பையா நடித்திருக்கும் காட்சியை நீங்கள் பார்த்திருக்கிறீர்களா? படம்: 'கப்பலோட்டிய தமிழன்.' பாரதியாரை அப்படியே கொண்டு வந்து கண் முன் நிறுத்தியிருப்பார். அந்த பளீரென்ற சிரிப்பும் தீட்சண்யமான பார்வையும். இவர்களுக்கெல்லாம் இம்மாதிரியான சிரிப்பும் புன்னகையும் மென்னகையும் பார்வையும் நடப்பும் இருப்பும் எப்படித்தான் கை வந்ததோ? வியந்துதான் போவீர்கள். பாரதியார் வேடத்தில் சுப்பையா நடித்தபிறகு, வேறு எவருக்கும் அது எடுபடவில்லை; பொருந்தவுமில்லை; நடிகர்திலகம் உட்பட. 'நடிகர்திலகத்துடன் ஒப்பிட்டு எப்படிச் சொல்லலாம்; எவ்வளவு பெரிய நடிகர்; அவரது ரசிகர்களுக்குத் தெரிந்தால் கொதித்தெழுவார்கள்' என்று உங்களுக்குத் தோன்றலாம். ஆனால், அப்படியெல்லாம் இல்லை. காரணம் அவர்களும் அதை அறிவார்கள்.

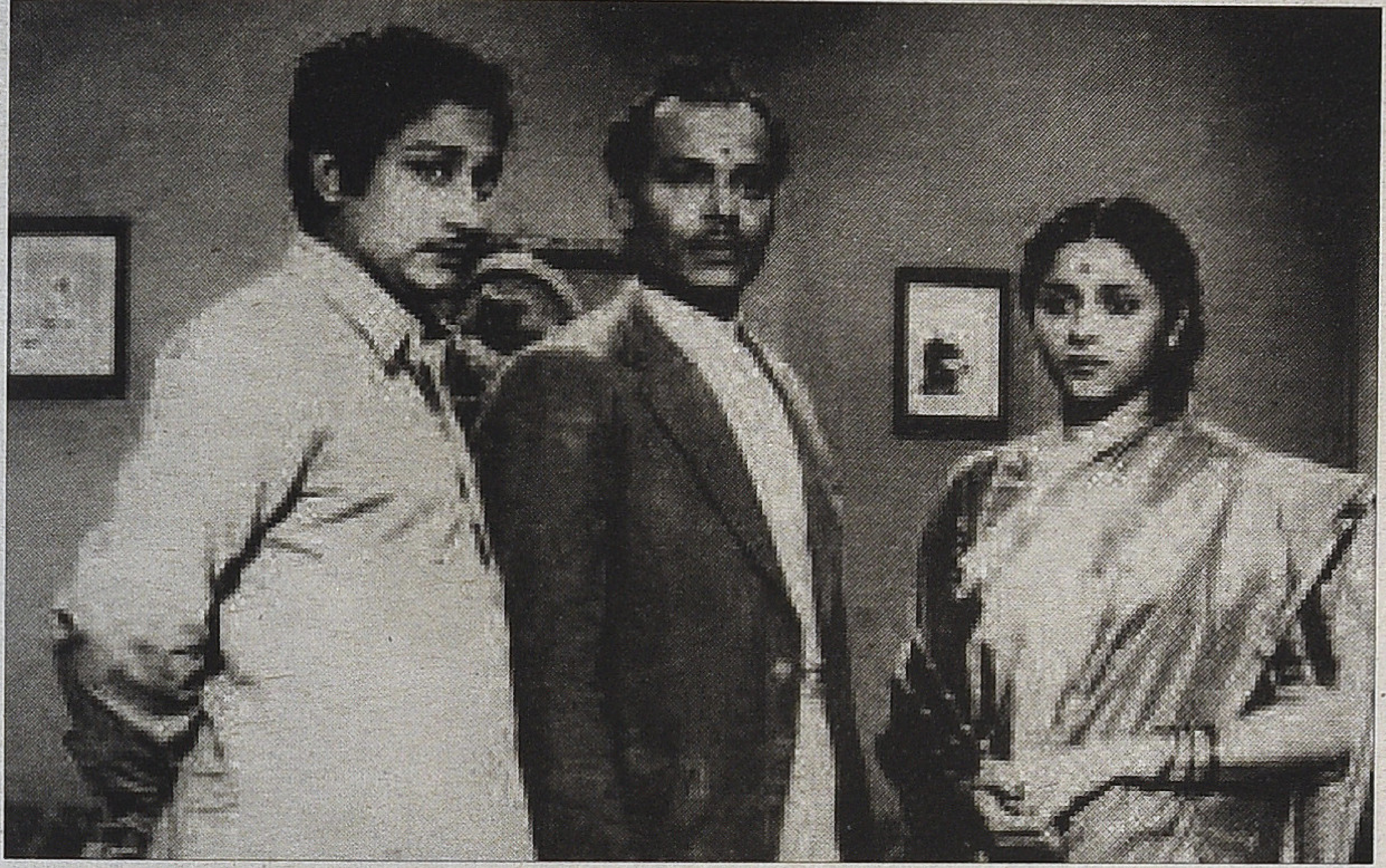


பாரதியார் வேடத்தில் சிவாஜிக்கு வைத்திருந்த தலைப்பாகை புஸ்ஸென்று உப்பியதுபோல் பெரிதாகத் தெரிந்தது; முறுக்கிய மீசை அளவில் சிறியதாக அமைந்து அதற்கான கம்பீரத்தைக் குறைத்தது. அதுவும் சேர்ந்து பேசினால்தான் அந்த மிடுக்கு. இதை பாரதியார் வேடத்தில் சுப்பையாவிடம் உணர்ந்தவர்கள் இங்கே சற்றுச் சிணுங்கினார்கள். கற்பனை செய்து கோர்த்து, பாடலாய் எழுப்பும் வரிகள், லட்சிய பாவத்தின் வீர்யத்தைவிட, மென்மையையும் தன் மயமான நடிப்பின் அடையாளத்தையும் மட்டுமே முனைப்பாய்ப் பிரதிபலித்ததைச் சட்டென்று உணர்ந்து கொண்டார்கள். சிவாஜி கண்களின் ஓரப் பார்வையும் பக்கவாட்டுத் திரும்புதலும் பாடலுக்கு ஏற்ற தலையசைப்பும் வைத்திருந்த மீசைக்கு உகந்த உதட்டோரச் சிரிப்பும், யாராக இருந்தாரோ அவரை முழுமையான / கம்பீரமான வீச்சோடு நூறு சதவிகிதம் முன் கொண்டு நிறுத்தாமல், சிவாஜியின் நடிப்புத் திறனை மட்டுமே முன்னிறுத்தின. பழகின ரசிகனுக்கு, சிவாஜியாய்ப் பார்க்க வைத்து அந்தப் பாத்திரத்திற்கு ஒரு மெல்லிய புறக்கணிப்பை உண்டாக்கியது. சுப்பையாவைவிட நாம் இதை நன்றாகச் செய்திருக்கிறோமா இல்லையா என்கிற சந்தேகம் மனதுக்குள் சிவாஜிக்கே தோன்றியிருக்கிறது. அவருக்கே தோன்றி உறுத்தியிருக்கும்போது, காலகாலமான அவரது ரசிகர்களுக்கு நெருடாமல் இருக்குமா? சமைப்பவர்களைவிட, கைபாகத்தை உண்டு ரசித்தவர்களுக்குத் தானே தெரியும் சமையலின் வாய் ருசி? திறமையை மதிக்கப் பழக்கப்பட்டவர்களாயிற்றே அவர்கள்? அதனால் அவர்கள் ஒன்று கூடி சொன்னார்கள்: "இருந்தாலும் இதுல அவர்தான் பெஸ்ட்."

இதே நிலையை சிவாஜிக்கு 'நவராத்திரி' படத்தில் 'ரத்தக் கண்ணீர்' எம்.ஆர். ராதா ஏற்படுத்தினார். அது தொழுநோயாளி முதியவராக, ஒன்பதில் ஒன்றாக அவர் பாத்திரமேற்றது. உடம்பு முழுக்க மறைத்துப் போர்த்திய போர்வையோடு, எழுந்து நடக்க இயலாமல், மெல்ல மெல்ல நோவோடும் வேதனையோடும் நகர்ந்து செல்லும் காட்சி. பார்க்கவே பரிதாபமாய்த்தான் இருந்தது. எந்த மனிதனுக்கும் இம்மாதிரியான கேடு வரக்கூடாது என்று மனசு ஆதங்கப்பட்டதுதான். நல்ல வித்தியாசம் காட்டினார். மறுப்பதற்கில்லை. நடிப்பு உயிர்மூச்சாயிற்றே! இருந்தாலும், "ரத்தக் கண்ணீரை அடிச்சிக்க முடியாதுப்பா..." என்று அவரது ரசிகர்களே சொன்னார்கள்.

சரி, இந்தக் கட்டுரையின் கதாநாயகனிடம் வருவோம்.

'சர்வ வல்லமையுள்ள தெய்வத்தின் சாட்சியாக நான் சொல்வதெல்லாம் உண்மை...' என்று சொல்லித்தான் ஆரம்பிக்கும் அந்த நீதிமன்றக் காட்சி. அந்தக் காலத்தில் இதைக் கோர்ட் சீன்; கோர்ட் சீன் என்று கொண்டாடுவார்கள்.



"உமது பெயர்?"

"தமிழ்க்கவிஞன் சுப்ரமண்ய பாரதி."

"உமக்குத் தொழில்?"

"எமக்குத் தொழில் கவிதை, நாட்டுக்குழைத்தல், இமைப் பொழுதும் சோராதிருத்தல்."

"சிதம்பரம்பிள்ளை, சுப்ரமண்ய சிவா இருவரையும் உமக்குத் தெரியுமா?"

"சூரியனையும் சந்திரனையும் தெரியுமா என்று கேட்கிறீரே? இருவரும் எனது இரண்டு கண்மணிகள். இவர்களை இழந்தால் பாரதி பார்வையற்ற குருடனாவான்."

"இவர்கள் பிரசங்கங்களை நீர் கேட்டிருக்கிறீரா?"

"நான் மட்டுமென்ன, நாடே கேட்டது, நல்லுணர்வு பெற்றது."

"நீர் உமது இந்தியா பத்திரிகையில் அவற்றினை வெளியிட்டதுண்டா?"

"ஓ! அதைவிட வேறு வேலையென்ன இருக்கிறது எனக்கு? என்னுடைய பத்திரிகை மட்டுமல்ல. இந்தியாவிலுள்ள தலைசிறந்த பத்திரிகைகளெல்லாம் அதை வெளியிட்டன."

"அது அரச நிந்தனையான பேச்சென்று இந்தக் கோர்ட் கருதுகிறது."

"அவர்கள் அரசரைப் பற்றிப் பேசவேயில்லை. எங்கள் நாட்டைப் பற்றியும் அதன் வருங்கால மகத்தான எதிர்காலத்தைப் பற்றியும்தான் பேசினார்கள்."

"அப்போது தடை உத்தரவு அமுலில் இருந்தது. அதை நீங்கள் அறிவீர்கள் இல்லையா?"

"ம்... பேசிக் கொண்டார்கள்..."

"அதை மீறுவது குற்றம். அதனால் ஆபத்து வரும் என்று நீர் உமது நண்பர்களுக்குச் சொன்னீரா?"

"சத்தியப் போர் செய்யும் சுதந்திர வீரர்கள் ஆபத்தைக் கண்டு அஞ்சுவதில்லை. நாமார்க்கும் குடியல்லோம் நமனையஞ்சோம்."

"உமது பத்திரிகையில் நீர் அரசாங்கத்தைத் தாக்கி எழுதியதால் உம்மை ஓர் ராஜத் துவேஷி என்று நான் குற்றம் சாட்டுகிறேன்."

"கூறிக் கொள்ளும்... நன்றாக நானூறு முறை கூறிக்கொள்ளும்... அதைப்பற்றி எமக்குக் கவலையில்லை..."

"சரி... நீர் போகலாம்..."

"போகிறோம்...!!!"

போகிறோம் என்று கூறிக்கொண்டு கைத்தடியை ஒரு முறை உயர்த்தி மீண்டும் சத்தமெழ ஊன்றி கம்பீரமாய்ச் சிரித்துக்கொண்டே பாரதியார் வெளியேறும் காட்சி அனைவரையும் மெய்சிலிர்க்க வைத்துவிடும். கை தட்டல் பறக்கும் இந்தக் காட்சியில். ஒரே ஒரு காட்சியில் தோன்றினாலும்கூட படம் முழுக்க நினைக்க வைத்துவிடுவார். பாரதியாராகவே வாழ்ந்திருப்பார் எஸ்.வி. சுப்பையா. அந்தப் படத்தில் இதைப் போல இன்னும் பல காட்சிகள் உண்டு அவருக்கு. அழுத்தம் திருத்தமாக மேற்கண்ட வசனங்களை அவர் பேசும் காட்சியும் அதற்கு அவர் காண்பிக்கும் முக பாவங்களும் கையசைவுகளும் உடல் மொழியும் இனித் தமிழ்த் திரைப் படக் காலத்தின் கடைசி நாள் வரைக்கும் இவர்தான்யா பாரதியார் என்று ஸ்தாபித்து, நினைக்க வைத்து விட்டது எல்லோரையும்.

'கப்பலோட்டிய தமிழன்' திரைப் படத்திற்கு சித்ரா கிருஷ்ணசாமி திரைக்கதை எழுதியிருந்தார். எஸ்.டி. சுந்தரம் வசனம் எழுதியிருந்தார். இன்னின்ன நடிகர்கள் இந்த இந்தப் பாத்திரமேற்கப் போகிறார்கள் என்று முடிவு செய்த பின்னால் அவர்களுக்கேற்ப எழுதப்பட்ட வசனமா? அல்லது சுதந்திரப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட தியாகிகளின் போராட்ட குணமும் செயல் வீரமும் இவ்வாறிருந்தன என்று பறைசாற்றவென்றே அமைக்கப்பட்ட காட்சிகளுக்கு ஏற்ப எழுதப்பட்ட வசனங்களா என்று நம்மை வியக்க வைக்கும். சுதந்திர எழுச்சியும் தேசப்பற்றும் அழியாமல் இருக்க வேண்டுமானால் இந்தப் படத்தை எல்லாப் பள்ளிகளிலும் தவறாமல் மாதம் ஒருமுறையாவது போட்டுக் காட்ட வேண்டும் என்று அழுத்தம் திருத்தமாகச் சொல்வேன் நான். வெறும் வியாபாரத்திற்காக எடுக்கப்பட்ட படமல்ல இது. உண்மையான தேசப்பற்றின் மீது எழுந்த அழியாத சித்திரம். பி.ஆர். பந்துலு அந்த வழி வந்த அற்புதமான இயக்குநர்.

'அய்யா பாரதி, போய்விட்டாயா? சுதந்திரம் வாங்காமல் சாக மாட்டேன், சுதந்திரம் வாங்காமல் சாக மாட்டேன் என்று அடிக்கடி கூறுவாயே அய்யா... எப்படியய்யா அதை மறந்தாய்? எப்படி மறந்தாய்? நீர்தான் கம்பன், நான்தான் சோழன் என்று அடிக்கடி என்னைக் கேலி செய்வாயே அய்யா. திலகர் மறைந்தார், அரவிந்தர் துறவியானார், நீ அமரனாகிவிட்டாயா? ஐயோ... எல்லோரும் என்னை இப்படித் தனி மரமாக்கித் தவிக்க விட்டுப் போய்விட்டீர்களே..." என்று முதுமையில் சிதம்பரம்பிள்ளை தன் வீட்டில் அமர்ந்து புலம்புவார். இந்த உருக்கமான காட்சியில் சுவற்றில் மாட்டியுள்ள பாரதியின் படம்

உயிர்பெற்று பிள்ளையைப் பார்த்துக் கண்ணீர்விடுவது போலவும், இடது தோள் தலைப்பாகைத் துணியால் கண்ணீரைத் துடைத்துக் கொண்டு மீண்டும் படமாய்க் காட்சி ரூபமாவது போலவும் வரும். இக்காட்சியில் கரையாதவர் / கண்ணீர் விட்டு அழுகாதவர்தான் யார்?

'கப்பலோட்டிய தமிழன்' வெளிவந்த புதிதில் எதிர்பார்த்த அளவுக்குப் போகவில்லை அப் படம். சிவாஜிக்கே பெரிய ஏமாற்ற மாய் முடிந்தது. அதை அவர் பலரிடத்திலும் சொல்லி வாழ் நாளெல்லாம் குறைபட்டுக் கொள்ளும் அளவுக்கு மனத்தாங்கலாகிப் போனது. 'நியூஸ் ரீல்' போலிருக்கிறது என்றெல்லாம் விமர்சனங்கள். ஆனால் ஒன்று, அத்தனை கடுமை யான உழைப்பில் அப்படி ஒரு படத்தை எடுப்பது என்பது யாரா லும் இயலாது. உண்மையான தேசப்பற்று இருந்தாலொழிய அது சாத்தியமில்லை. வெறும் வியாபார நோக்கில் எடுக்கப்பட்ட படமல்ல அது. காலத்துக்கும் காக்கப்பட வேண்டிய ஆவணப் பெட்டகம்.

'வாசிப்புப் பழக்கம் ஒரு மனிதனின் சளசளப்பைப் போக்கி அவனைச் சிறந்த விவேகியாக மாற்றுகிறது' என்று எழுத்தாளர் சுந்தர ராமசாமி சொன்னதுபோல, இதுபோன்ற பழைய திரைப்படங்களைப் பார்ப்பது இன்றைய தலைமுறையினருக்குத் தரமான ரசனையையும், நல்ல திரைப்படங்களை அடையாளம் கண்டுகொள்ளும் திறமையையும் கட்டுப்பாடான வாழ்க்கை முறையையும், ஒழுக்கத்தையும் பண் பாட்டையும், குடும்ப அமைப்பின் மேன்மைகளையும் போதிக்கும் என்று சொல்லலாம்.

இப்பொழுது இப்படத்தைப் பார்ப் பவர்களும் அப்படித்தான் உருகிப் போகிறார்கள்; எப்படியெல்லாம் அச்சு அசலாக வாழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்று பிரமிக்கிறார்கள்.

எஸ்.வி. சுப்பையாவைப் பற்றிய இந்தக் கட்டுரையின் ஆரம்பத் திலேயே அவரது இந்தப் பாரதி யார் நடிப்பைப் பற்றிப் பேசத் துவக்கியதற்குக் காரணம், அவரை நினைப்போர் எவராயிருந்தாலும் முதலில் அவர்களுக்கு நினைவுக்கு வருவது, அவரது இந்தப் பாரதி யார் வேடமும் நடிப்பும் அதன் அருமையான சித்தரிப்பும் என்பதால் தான். அதற்குப் பின் எல்லோருக்கும் பாரதியார் என்றால் சுப்பையாதான் நினைவுக்கு வந்தார். இன்றைக்கும் அது தொடரத்தான் செய்கிறது. அத்தனை ஆழமான அழியா முத் திரை அது.

இதேபோல் சுப்பையா நடித்த அத்தனைப் படங்களிலும் தான் ஏற்றுக்கொண்ட கதாபாத்திரம் அனைத்திற்கும் உயிர் கொடுத்து உலவ விட்டிருப்பார் அவர். நடிப்பைப் பிழைப்பாகச் செய்த வர்கள் அல்லர் அந்தக் கால நடிகர் கள்; அதை ஆத்ம நிவேதனமாக ஏற்றுக் கொண்டவர்கள்; உயிருக்கு இணையாகப் போற்றிப் பாதுகாத்துப் பொக்கிஷமாய் நின்றவர்கள் என் பதற்கு சுப்பையாவும் மேலே குறிப் பிட்ட காட்சிகளும் சிறந்த உதா ரணம்.

எஸ்.வி. சுப்பையா, *1946*லேயே விஜயகுமாரி என்ற திரைப்படத்தின் மூலமாய் நடிக்க வந்துவிட்டார் என்று ஒரு செய்தி காணக் கிடைக்கிறது. சக்தி நாடக சபா, டி.கே.எஸ். நாடகசபா நாடகங்களில் நடித்து, *1950*க்குப் பிறகு சினிமாவில் சிறுசிறு வேடங்களில் தொடர்ந்து நடிக்க ஆரம்பித்திருக்கிறார். அதன்பிறகு, தமிழ்த் திரையுலகின் மிகச் சிறந்த குணச்சித்திர நடிகர்களான எம்.ஆர். ராதா, பாலையா, நாகையா, எஸ்.வி. ரங்காராவ் இவர்களின் வரிசையில் மிக முக்கியமானவராய்த் திகழ்ந் தார்.

நடிப்பு தவிர விவசாயத்திலும் சுப்பையாவுக்கு பெரும் ஈடுபாடு இருந்தது. ஒருவகையில் நடிப்பை விடத் தன்னை ஒரு தேர்ந்த விவசாயியாகப் பிறர் அறிவதைத்தான் சுப்பையா பெருமையாகக் கருதி யிருக்கிறார் என்றுகூட சொல்லலாம். சென்னைக்குச் சற்றுத் தள்ளியிருக்கிற காரனோடை என்கிற சொந்தப் பண்ணை இடத்தில் உள்ள அவரது நிலத்தில்தான் உழுது விவசாயம் செய்திருக்கிறார். படப்பிடிப்பு இல்லாத நாட்களில் அங்குதான் இருந்திருக்கிறார். பௌர்ணமி, அமாவாசை, கிருத்திகை, சஷ்டி நாட்களில் படப்பிடிப்பில் கலந்து கொள்ள மாட்டார் என்றும்; விரதம் இருப்பார் என்றும், காபி, டீ அருந்து வதில்லை என்றும்; கூழ் மட்டுமே வந்து குடிக்கும் பழக்கம் உள்ளவர் என்றும் அறிகிறோம்.

பாரதியார் பாத்திரம் போலவே திறமையான நடிப்பை சுப்பையா வெளிப்படுத்திய இன்னொரு படம் 'பாதகாணிக்கை'. நமசிவாயம் பிள்ளை என்கிற கதாபாத்திரத்தில் பெரிய மனுஷத் தன்மையோடு கம்பீரமான ஆகிருதியாய் வருவார். நிமிர்ந்த நன்னடையும் நேர் கொண்ட பார்வையுமாய் இருப்பார். நரைத்து முறுக்கிய மீசை, பெரிய குங்கும சந்தனப்பொட்டு, காதில் கடுக்கன், முழுக்கைச் சட்டை, பஞ்சகச்சம் என்று எல்லாம் படுபொருத்தமாய் இருக்கும். இவற்றுடன் தேர்ந்த நடிப்பை வெளிப்படுத்தி, வெளுத்து வாங்கியிருப்பார் சுப்பையா. அவரது கம்பீரமான தோற்றமும் அந்த அனுபவமான நடிப்பும் யாராலும் மறக்க இயலாதது. எல்லோராலும் ஏறக்குறைய மறக்கப்பட்டுவிட்ட அந்தப் படம் தமிழ்த் திரைப் படங்களில் முக்கியமான ஒன்று. அதிலுள்ள 'வீடுவரை உறவு / வீதிவரை மனைவி...' என்ற பாடல் மட்டுமே இன்றுவரை நினைவில் உள்ளது. அந்தக் காட்சியில் நொண்டியாய் நடிக்கும் அசோகனைக்கூட ஏறக் குறைய எல்லோரும் மறந்துதான் விட்டார்கள்.

நடிகர்திலகம் சிவாஜிகணே சனுடன் எஸ்.வி. சுப்பையா பல படங்களில் நடித்துள்ளார். 'பாகப் பிரிவினை', 'பாலும் பழமும்', 'பாவ மன்னிப்பு', 'இரும்புத் திரை', 'மங்கையர் திலகம்', 'கப்பலோட்டிய தமிழன்', 'பொன்னூஞ்சல்', 'நீதி' போன்ற படங்கள். ஆனால், ஜெமினிகணேசனுடன் நடித்த 'காலம் மாறிப் போச்சு' திரைப்படம்தான்

சுப்பையாவுக்குத் திருப்பு முனையாக அமைந்திருந்தது.

சிவாஜி நடித்த 'நானே ராஜா' திரைப்படத்தைப் பழைய தலை முறையினரே பார்த்திருக்க வாய்ப் பில்லைதான். அதிலே சுப்பையாதான் வில்லன். முகத்திலுள்ள கள்ளமும் கோபமும் வன்மமும் ரகசியமான பழிச் சிரிப்பும் கலந்த அவரது முரணான நடிப்பு நம்மை அவர் மீது அப்படி வெறுப்பு கொள்ளச் செய்யும். அந்த அளவுக்கு அந்தப் பாத் திரத்திற்கு உயிர் கொடுத்திருப்பார்.

மக்கள் திலகம் எம்.ஜி.ஆருடனும் சில படங்களில் நடித்திருக்கிறார். 'பணத்தோட்டம்', 'இதயக்கனி', 'தாலி பாக்கியம்' உட்பட இன்னும் பல படங்கள் உண்டு.

'ஆதிபராசக்தி' படத்தில் அபி ராமிப் பட்டராக எத்தனை அழுத்த மான நடிப்பைக் கொடுத்தார். இவர் பாடினா அமாவாசை அன்னைக்கு என்ன, எந்த நாளிலும் நிலவு வரத் தான்யா செய்யும் என்பதுபோலல் லவா இருந்தது அந்த நடிப்பு. 'சொல்லடி அபிராமி' பாடலை யாராலும் மறக்க முடியாது. டி.எம். எஸ். தன் கணீர்க் குரலை இவருக்குக் கொடுத்திருந்தாலும், படத்தில் அந்த இடத்தில் அந்தப் பாத்திரம்தான் நின்றது!

'பாவ மன்னிப்பு' படத்தில் ஃபாதர் ஜேம்ஸ் பாத்திரத்தில் எத்தனை கச்சிதம்? 'அண்ணா, அண்ணா' என்று எம்.வி. ராஜம்மா அவரிடம் வந்து பாசத்துடன் பேசும் காட்சி களும், அதற்கு சற்றும் குறையாத நேசத்துடன் அவர் பதிலுரைக்கும் தன்மையும், மறந்துவிடக் கூடிய காட்சிகளா அவைகள்?

'பாவ மன்னிப்பு' படத்தில் ஃபாதர் ஜேம்ஸ் அவர்களிடம் டிரைவராக பாலையா இருப்பார். 'பாகப்பிரிவினை' படத்தில் பெரிய குடும்பத்தின் தலைவனாக இருப்பார் பாலையா, அருகில் மரியாதையான தம்பியாய் சுப்பையா நிற்பார். ஒரு குறிப்பிட்ட நடிகர்களையே அடுத் தடுத்த படங்களில் பார்த்திருந்த போதும், அந்தந்தக் கதாபாத்தி ரங்களாகவேதானே பார்த்தோம். இது பொருத்தமாயில்லையே என்று ஏதாவது ஒன்றில் தோன்றி யிருக்கிறதா? எப்படிப் படத்துக்குப் படம் அப்படி உருமாறினார்கள்? எந்த வாழ்க்கை அனுபவம் அவர் களுக்குக் கை கொடுத்தது? எது அவர்களது உடல்மொழியை மாற்றி யது? என்னதான் இயக்குநர் கதை சொல்லி, காட்சிகளை விவரித்தாலும், இயக்கினாலும், இந்த அளவுக்கு அர்ப்பணிப்போடு அவற்றை முழுமையாக உள்வாங்கி, இப்படியா அதாகவே வாழ முடியும்? ஆகியிருக் கிறார்கள்; வாழ்ந்திருக்கிறார்கள்! 'பாகப்பிரிவினை' படத்தில் பாலை யாவுக்குத் தம்பியாய் சுப்பையா வரும் பாத்திரத்தில் அசல் கிராமத்தான் தோற்றான் போங்கள். ஒரு சினிமாப் படத்தில் இத்தனை தத்ரூபமா? சொந்த வாழ்க்கையின் ஒரு குடும்பம் போல், அண்ணன் தம்பிகள் போல்... எப்படி இவர்களால் இப்படி வாழ முடிகிறது. வெவ்வேறு நாட்களில், மாதக் கணக்கில் படப்பிடிப்பு செய்யப்பட்ட ஒரு கதையில், மொத்தப் படத்திற்கும் எந்தத் தடுமாற்றமும் இல்லாமல், வித்தியாசம் தெரியாமல், தொடர்ச்சி குன்றி விடாமல், அந்தக் கதாபாத்திரமாகவே எப்படி வாழ்ந் தார்கள்?

தன் வாழ்நாளில் மதிப்புமிக்க ஒரு நடிகராகவே இருந்து பிரிந்த எஸ்.வி. சுப்பையா, கடைசியாக ஒரு சொந்தப் படம் எடுத்தார். 'காவல் தெய்வம்'. சிவகுமார், லட்சுமி நடித்தது. இப்படத்தில் ராகவன் என்கிற ஜெயிலர் பாத்திரம் சுப்பை யாவுக்கு. எப்படி இந்தப் படத்தில் நடிகர் திலகத்தின் வித்தியாசமான சாமுண்டி வேடத்தை மறக்க முடியாதோ, அதேபோல் எஸ்.வி. சுப்பையா ஏற்றுக்கொண்ட ஜெயிலர் வேடத்தையும் கண்டிப்பாக மறக்கவே முடியாது. அத்தனை நிதானமான, மனிதத் தன்மையுடன் கூடிய, அன்பும் கண்டிப்பும் பொழியும் ஒரு காவல்துறை அதிகாரி வேடத்தை மிகுந்த தன்னம்பிக்கையோடு ஏற்று, மிடுக்காக, பாந்தமாக, நிறைவாகச் செய்து முடித்திருப்பார். இந்தப் படத்திற்கு எழுத்துலகச் சிற்பி ஜெயகாந்தன்தான் கதை வசனம் என்பதை எல்லோரும் அறிவர். அவரது 'கை விலங்கு' நாவல்தான் காவல்தெய்வமானது என்பதும் அறியப்பட்ட ஒன்று.

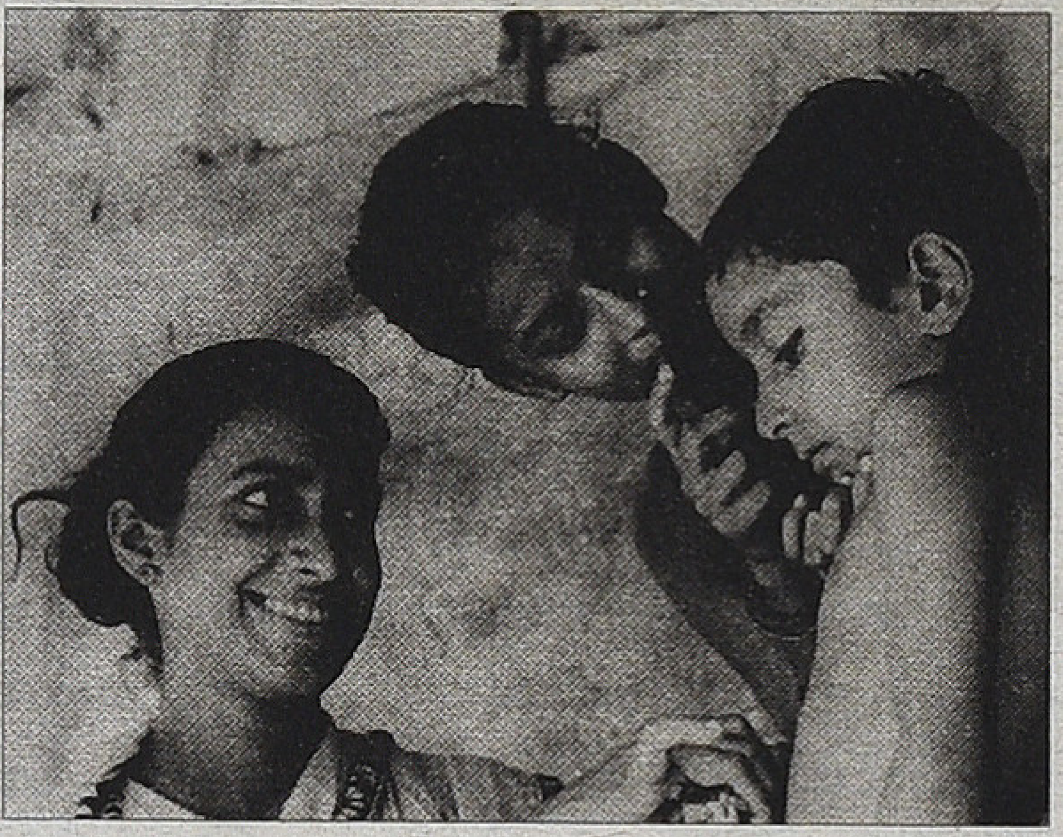
இப்படத்தில் நடிக்க நட்பின் கார ணமாக சிவாஜி ஊதியம் பெற்றுக் கொள்ளவில்லை என்ற நல்ல செய்தி நமக்குக் கிடைக்கிறது. இன்னொரு பிறவியில்தான் அவருக்கு என் கடனை அடைக்க வேண்டும் என்று உணர்ச்சிப் பெருக்கோடு கூறினாராம் சுப்பையா. அது ஒரு வெற்றிப்படம். அமைதியான, அழகான, அடக்க மான படம். அந்தப் படத்தில் பனை மரமேறும் சாமுண்டியாக நடிகர் திலகம் நடித்திருப்பார். சுப்பையா அண்ணன் மேல் கொண்ட மதிப்பின் காரணமாக, 'உயர்ந்த மனிதன்' படத்தில் அப்போது நடித்துக் கொண்டிருந்த நடிகர்திலகம், ஏ.வி.எம். நிறுவனத்தில் அனுமதி வாங்கிக்கொண்டு இடையிடையில் வந்து தாமதமின்றி முடித்துக் கொடுத் தாராம். அவ்வளவு மதிப்பு, மரி யாதை. ஒருமுறை எஸ்.வி. சுப்பையா நடிப்பைப் பார்த்தால் அந்த மதிப்பு, மரியாதை உங்களையும் தொற்றிக் கொள்ளும். ■

கலைஞர்களும் தொழிலாளிகளும்

வண்ணநிலவன்

இந்திய சினிமாவின் கரு என்பது ஒன்றே ஒன்றுதான். அது திரும்பத் திரும்ப, பல ஆண்டு காலமாக 'காதல்' என்ற அச்சைச் சுற்றித்தான் சுழல்கிறது. 'காதல்' இல்லாமல் இந்திய மொழிகளில் படமெடுக்க முடியாது. இதுதான் கமர்ஷியல் படவுலகின் நிலை. இளம் பெண்ணைத் துரத்தித் துரத்திக் காதலிக்கும் காதலன், காதலனுக்கு ஒன்று அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நண்பர் குழாம் (காமெடிக்காக இவர்கள்), வில்லன், சண்டைக் காட்சிகள், குத்துப்பாட்டு... இதுதான் இந்தியத் திரை மசாலா. ஆண்டாண்டு காலமாக இந்தத் திரை மசாலாவைத்தான் இந்தியத் திரைப்பட இயக்குனர்களும் தயாரிப்பாளர்களும் நம்பியிருக்கிறார்கள்; திரும்பத் திரும்ப தயாரித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நடைமுறை உலகில் எல்லா இளைஞர்களும் 'காதலே கதி' என்று திரிவதில்லை. அப்படியே காதலிக்கிறவர்களும்கூட நடனமாடிப் பாட்டுப் பாடிக்கொண்டு காதலிப்பதில்லை. சதா சர்வ காலமும் தமாஷ் செய்யும் நண்பர்களும் காதலர்களைச் சுற்றி நடப்புலகில் அலைந்து கொண்டிருப்பதில்லை. தவிர, மீசை வைத்த, கழுத்தில் மாட்டுச் சங்கிலி மாதிரி சங்கிலியணிந்த கொடூரமான வில்லன்கள் யாரும் யதார்த்த உலகில் இல்லை. சினிமா காதல், காமெடி, சண்டை, பாட்டு இவை எல்லாமே கற்பனைகள்தான். இது ஒரு சட்டகம், வார்ப்பு, அச்சு. தயாரிப்பாளர்களும் இயக்குனர்களும் இந்தக் கமர்ஷியல் திரைமசாலாவை விடாப் பிடியாகப் பிடித்துக்கொண்டு படமெடுத்து வருகின்றனர். இவர்களை 'கலைஞர்கள்' என்று வேறு கொண்டாடுகின்றனர். இதை ரசிகர்களும் அலுப்பு, சலிப்



பின்றி கண்டு களித்து வருகின்றனர்.

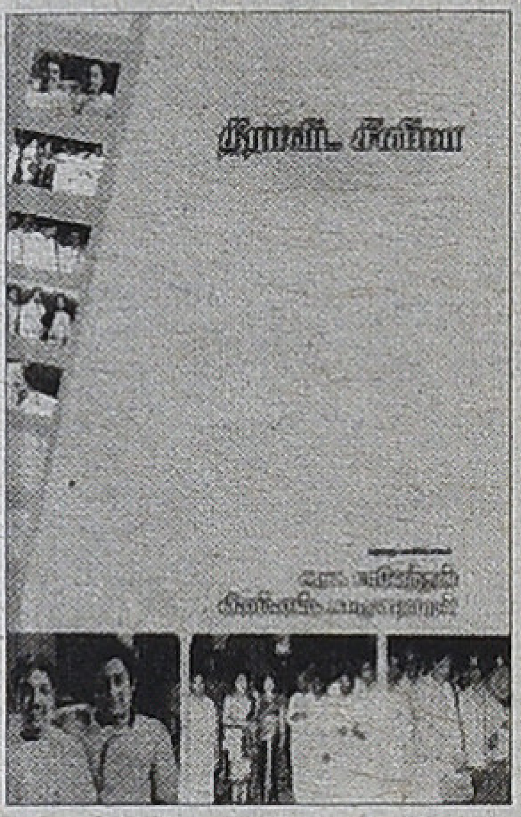
ஆனால், இந்த அச்சாவது / வார்ப்பாவது விதவிதமான கற்பனைகளைக் கொண்டிருந்தாலாவது பரவாயில்லை. அதைப் படைப்புத் திறன் என்று கருதலாம். அதுவும் ஈயடிச்சான் காப்பிதான். பேசும் சினிமா ஆரம்பித்த காலம் முதல் இந்த 2013 வரை, ஒரே திரைக் கதையை இந்திய மொழிகளில், ஓய்வு ஒழிச்சலின்றி நகலெடுத்துப் படமெடுத்துத் தள்ளுகிறார்கள். இவர்களைத்தான் இந்திய சமூகமும் ஊடகமும் 'கலைஞர்கள்' என்று கூறுகிறது. 'கலைஞன்' என்பவன் நகலெடுத்துக் கொண்டு திரிய மாட்டான். அசலான படைப்பாளி புதிது புதிதாகக் கற்பனை செய்வான்.

இந்தத் தொடரில் இதுவரை நான் குறிப்பிட்ட தமிழ்ப் பட இயக்குனர்களும் (எஸ். பாலசந்தரைத் தவிர) இந்தக் கமர்ஷியல் திரை மசாலா ஃபார்மூலாவைத்தான் பின்பற்றியுள்ளனர். ஸ்ரீதர், பீம்சிங், கிருஷ்ணன் பஞ்சு, கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், கே. பாலசந்தர், பாரதிராஜா, பாக்யராஜ் உள்பட சகலரும் இந்தக் கமர்ஷியல் ஃபார்முலாவைத்தான் பின்பற்றியுள்ளனர். நான் குறிப்பிட்டிருந்த திரைப்படங்களில் யதார்த்த வாழ்விலுள்ள அம்சங்கள் இருக்கின்றன; குடும்பங்கள் இருக்கின்றன; கல்லூரிகள் இருக்கின்றன. கிராமங்களைச் சித்திரிக்கின்றனர். இவை எல்லாமே மேலெழுந்த வாரியாக, கமர்ஷியல், வியாபாரத்துக்குக் குந்தகமில்லாத வகையில் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. பிரதான கதை என்பது காதலிப்பதுதான். இதில் எந்த மாற்றமும் இல்லை; எந்தச் சமரசமும் இல்லை. ஆயிரக்கணக்கான படங்கள் இந்தக் கமர்ஷியல் சினிமா காதலைச் சித்திரித்து எடுக்கப்பட்டுள்ளன. எடுக்கப்பட்டும் வருகின்றன.

ஆனால், யதார்த்தத்தை, உண்மையான மனித வாழ்வின் நடப்பியலை காமெடி, பாட்டு, வில்லன்களின்றி திரையில் சித்திரித்த சில இயக்குனர்களும் இருக்கிறார்கள். அவர்களில் முதன்மையானவர் சத்யஜித் ராய். இவர் ஒரு அசலான கலைஞர். இந்த வரிசையில் சத்யஜித் ராய்க்குப் பிறகு ரித்விகட்டக், மணி கௌல், அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், 'உன்னைப்போல் ஒருவன்' படத்துக்காக த. ஜெயகாந்தன் போன்ற ஒரு சில அபூர்வமான கலைஞர்களைச் சொல்லலாம். உலக அளவில் இக்மார் பெர்க்மன், ட்ரூபா, கோடார்ட், ஆலன் ரெஸ்னாஸிஸ், பாஸ் பெண்டர், ஆல்ஃப்ரட் ஹிட்ச்காக் என்று பலர் இருக்கின்றனர். இவர்களைத்தான் 'கலைஞர்கள்' என்று சொல்ல முடியும். சினிமாவைக் கலையாகக் கையாண்டவர்கள் இவர்கள்தான். மற்றவர்களெல்லாம் தொழில்நுட்பம் தெரிந்த தொழிலாளிகள்; திரைத் தொழிலாளிகள், அவ்வளவுதான்.

(நிறைந்தது)

கயல் கவின் புக்ஸ் வெளியீடுகள்



திராவிட சினிமா

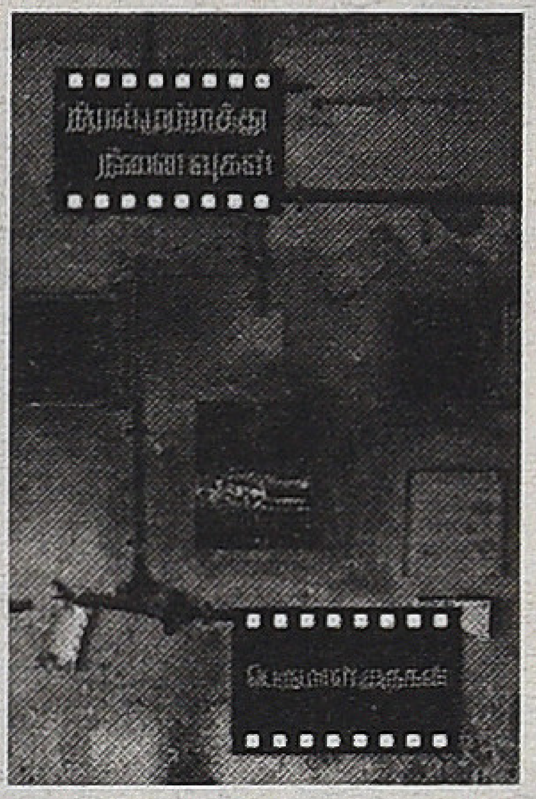
தொகுப்பாசிரியர்கள்:
இரா. பாவேந்தன்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பக்கங்கள்: 335
விலை ரூ. 270

நவீன பௌத்த மறுமலர்ச்சி இயக்கம்

பதிப்பும் தொகுப்பும்:
ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்

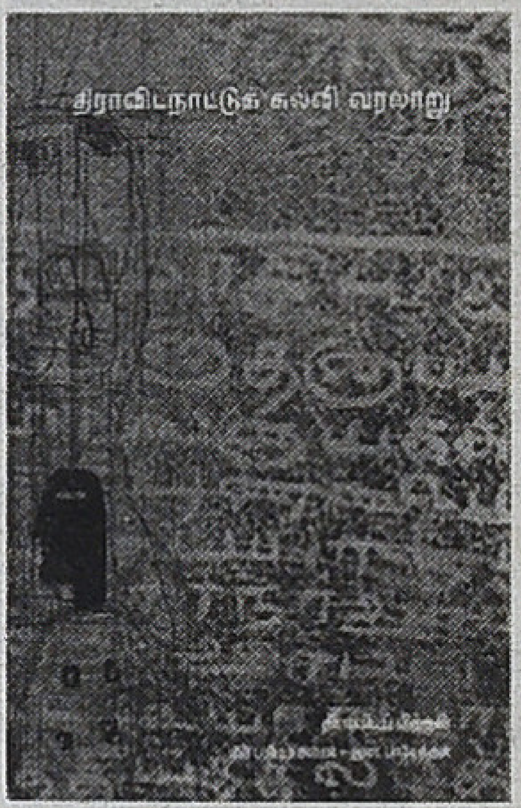
பக்கங்கள்: 78
விலை ரூ. 50



நிழல்முற்றத்து நினைவுகள்

பெருமாள்முருகன்

பக்கங்கள்: 192
விலை ரூ. 130



திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு

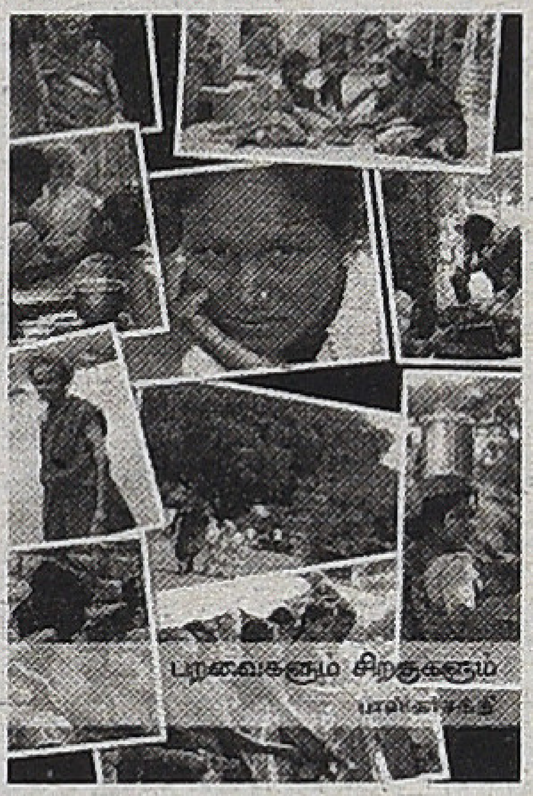
திராவிடப் பித்தன்
பதிப்பாசிரியர்:
இரா. பாவேந்தன்

பக்கங்கள்: 232
விலை ரூ. 190

தீராத் தியாகம்

ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்

பக்கங்கள்: 192
விலை ரூ. 100



பறவைகளும் சிறகுகளும்

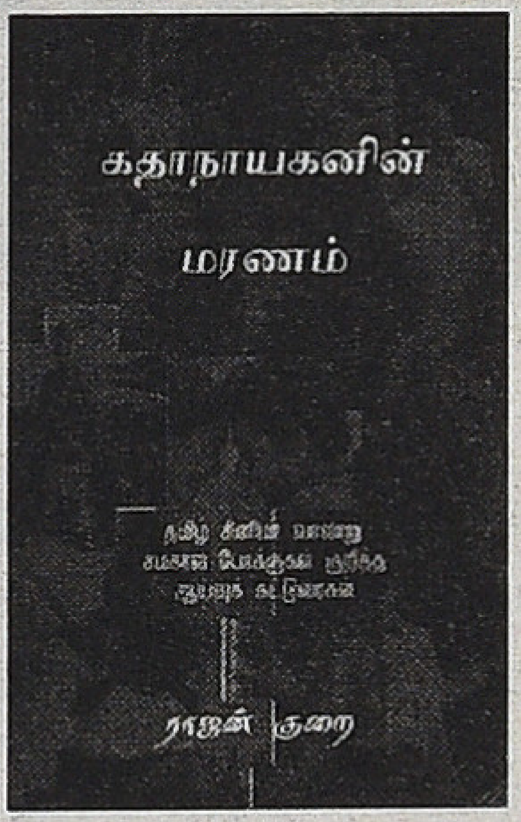
பாஸ்கர்சக்தி

பக்கங்கள்: 152
விலை ரூ. 110

சொல்வலை வேட்டுவன்

பா.ரா. சுப்பிரமணியன்

பக்கங்கள்: 400
விலை ரூ. 320



கதாநாயகனின் மரணம்

ராஜன்குறை

பக்கங்கள்: 262
விலை ரூ. 180

பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள்

தொகுப்பு:
பெ. முத்துலிங்கம்

பக்கங்கள்: 224
விலை ரூ. 160

கறுப்பு சிகப்பு இதழியல்

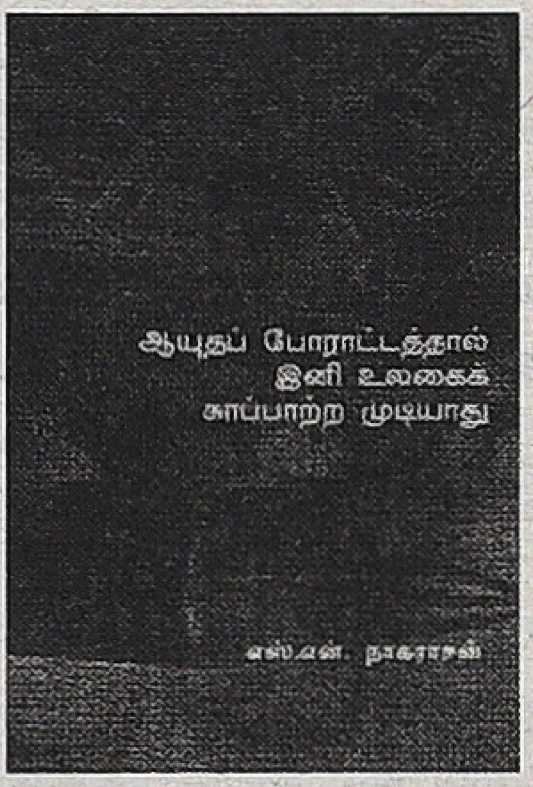
தொகுப்பாசிரியர்:
இரா. பாவேந்தன்

பக்கங்கள்: 456
விலை ரூ. 350

விடுபூக்கள்

தொ. பரமசிவன்

பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 75



ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது

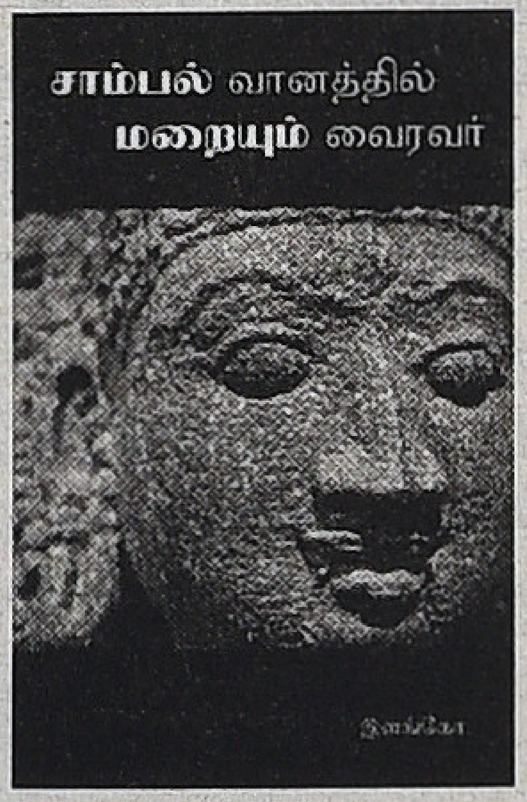
எஸ்.என். நாகராசன்

பக்கங்கள்: 96
விலை ரூ. 60

கார்டூனாயணம்

பதிப்பாசிரியர்கள்:
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்
டிராட்ஸ்கி மருது

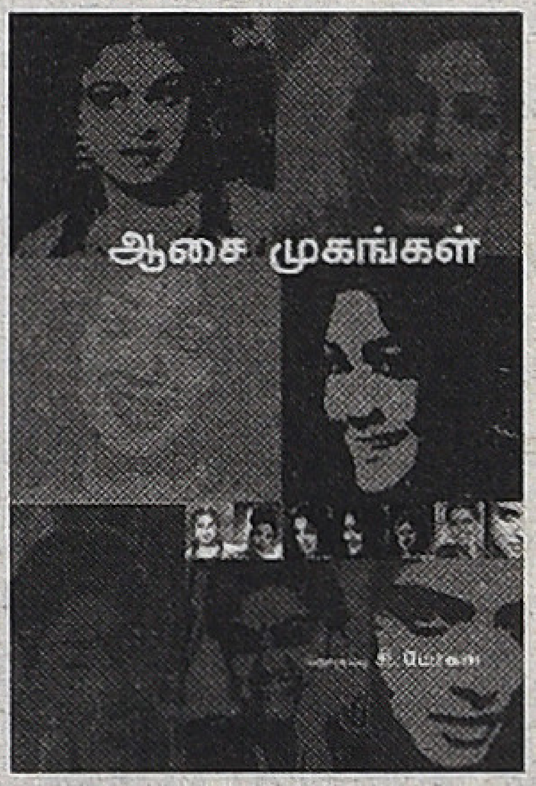
பக்கங்கள்: 272
விலை ரூ. 500



சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர்

இளங்கோ

பக்கங்கள்: 152
விலை ரூ. 110



ஆசை முகங்கள்

தொகுப்பு: சி. மோகன்

பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 90

தமிழ் சினிமாவும் சி சென்டர் ரசிகனும்

குமரன்தாஸ்

முதன் முதலாக நான் பார்த்த சினிமா எது? நினைவில் இல்லை. மிகமிகச் சிறுவயதில் (1970களில்) என் தாயாருடன் சினிமாக் கொட்டகைக்குப் பலமுறை சென்றிருக்கிறேன். ஆனாலும், சினிமாக் கொட்டகையும் அங்குள்ள நெரிசலும் எனக்குப் பிடிக்காமல் போய், என் தாயார் தனது தோழிகளுடன் சினிமாவுக்குப் புறப்பட்டபோது, நான் வரவில்லை நீயும் போகக் கூடாது என அழுது அடம்பிடித்து அடிவாங்கிய நினைவு மிக மங்கலாக இருக்கிறது.

பிறகு, என் தாயாருடன் பலமுறை சினிமாவுக்கு சென்றிருக்கிறேன். உள்ளூரில் என் அப்பா, அம்மா இருவரும் ஒன்றாகச் சினிமாவுக்கு சென்றது கிடையாது. எனக்குத் தெரிய அவர்கள் இருவரோடும் நானும் சேர்ந்து பார்த்த திரைப்படங்கள் இரண்டுதான். ஒன்று, சிவகாசிக்குச் சென்றபோது பார்த்த 'இளமை ஊஞ்சலாடுகிறது'; மற்றது, அதற்கும் வெகுகாலத்திற்கு முன்பு நயினார்கோயிலுக்குச் சென்று திரும்பும் வழியில் இராமநாதபுரத்தில் பார்த்த 'பட்டிக்காடா பட்டணமா.'

அப்பா கடையடைத்துவிட்டு வீட்டுக்கு வர இரவு ஒன்பதரை, பத்து ஆகிவிடும். அம்மா மாலை ஆறரை மணிக் காட்சிக்கு எங்களையும் கூட்டிக்கொண்டு எதிர் வீட்டுப் பெண்களோடு போவார்கள்.

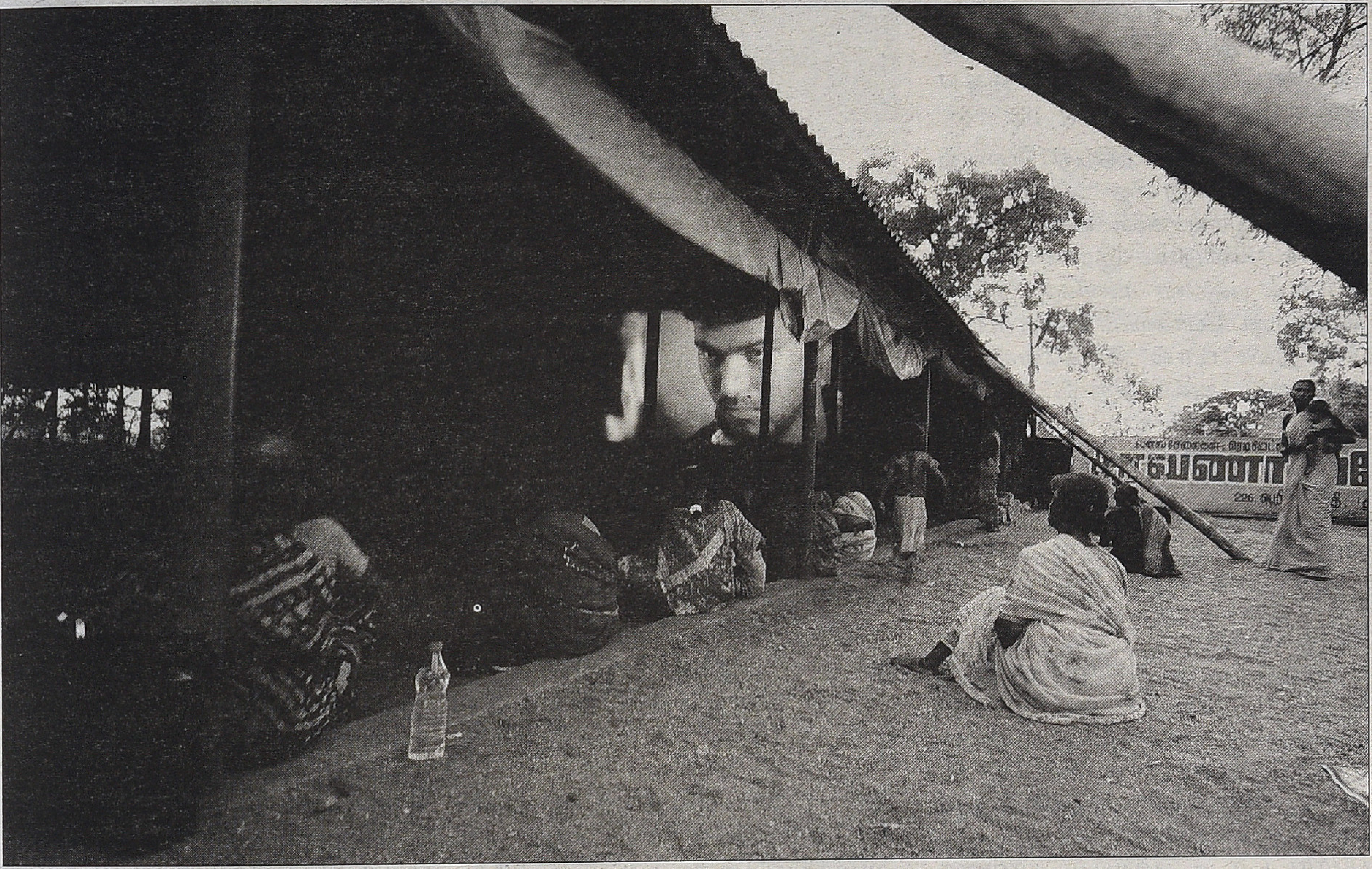
எங்கள் ஊரில் அப்போது ஒரேயொரு டூரிங் டாக்கிஸ் மட்டும் இருந்தது. ஆண்களுக்குத் தனி டிக்கட் கவுண்டர், பெண்களுக்குத் தனி கவுண்டர். குறிப்பிட்ட வயதுவரை எங்களுக்கு (சிறுவர்களுக்கு) டிக்கட் கிடையாது.

குறிப்பிட்ட காலத்திற்குப் பிறகு டூரிங் டாக்கீஸ் இருந்த இடத்திலேயே இராமநாதசுவாமி திரையரங்கம் என்ற பெயரில் 'பெர்மணண்ட்' தியேட்டர் கட்டி முடிக்கப்பட்டு முதல் நாள் முதல் திரைப்படமாக தேவரின் 'தெய்வம்' (1972) திரையிடப்பட்டது. மறுநாள் சிவாஜி நடித்த 'இராஜராஜசோழன்' திரையிடப்பட்டது. 'இராஜராஜசோழன்' சினிமாஸ்கோப் திரைப்படம். ஆனால், திரையரங்கில் உள்ள திரை 35 எம்.எம். திரைப்படத்திற்கானது. எனவே, வெள்ளை வேட்டி கட்டி இணைத்து ஒட்டுப்போட்டு 'இராஜராஜசோழனை' திரையிட்டார்கள். இதே போல் வேறு சில சினிமாஸ்கோப் திரைப்படங்களையும் பின்னாளில் திரையிட்டார்கள்.

இராமநாதசுவாமி திரையரங்கம் என்ற பெயரால் அதன் உரிமையாளர் ஒரு இந்து என்று நினைக்கத் தோன்றும். ஆனால், உண்மை அதுவல்ல. இராமேசுவரத்திற்கு மட்டுமல்ல இராமேசுவரத்தைச் சுற்றியுள்ள பல்வேறு ஊர்களுக்கும் திரையரங்குகளைக் கட்டி மக்களுக்கு திரைப்படங்களை அறிமுகம் செய்து வைத்தவர் ஜமால் ராவுத்தர் என்ற இசுலாமியர் ஆவார். இராமநாதசுவாமி தியேட்டருக்கு அடுத்தபடியாக ஜெய்லானி டாக்கீஸ் என்ற டூரிங் டாக்கீஸ் ஒன்றையும் கட்டி தீவு மக்களின் கலைத் தாகத்தை தீர்த்து வைத்தார் அவர்.

டூரிங்கில் தரை டிக்கட் 50 காசு, பெஞ்ச் 75 காசு, சேர் 1 ரூபாய் 10 காசு, பால்கனி 2 ரூபாய் 50 காசு. ஜெய்லானி டாக்கீஸில் தரைப் பகுதி முக்கால் + கால் என நிரந்தரமாக கற்சுவரால் பிரிக்கப்பட்டு முக்கால் பாகம் ஆண்களுக்கும் கால் பாகம் பெண்களுக்கும் ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது. இதேபோன்றே இராமநாதசுவாமி திரையரங்கின் தரைப் பகுதியும் 4 அடி உயர மரத் தடுப்பினால் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. இம்மரத் தடுப்புகள் இடம் மாற்றி வைக்கும் வசதி கொண்டவை. சில திரைப்படங்களுக்கு பெண்கள் மிகுதியாக வந்து ஆண்கள் குறையும்போது இம்மரத் தடுப்பு ஆண்களுக்கு கால், பெண்களுக்கு முக்கால் பகுதி என்று தலைகீழாக மாற்றி வைக்கப்படுவதும் உண்டு. பெஞ்ச் சேர் என்பவை பொதுவாக இருபாலருக்குமானதாக வைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால், பெண்கள் அங்கு சென்று அமர்வது அரிதிலும் அரிதானதாகும். ஒரு வேளை பார்ப்பனப் பெண்களும் பணக்கார வீட்டுப் பெண்களும் அங்கு சென்று அமர்ந்திருக்கலாம் என்று கருதுகிறேன்.

நான் எவ்வளவோ நினைவு படுத்திப் பார்க்கிறேன்; பார்ப்பனர்



களும் பார்ப்பனப் பெண்களும் திரையரங்கிலோ டூரிங் டாக்கீஸிலோ படம் பார்க்க வந்ததை என்னால் உறுதிப்படுத்த முடியவில்லை. வந்திருந்தாலும் மெயின் கேட்டைத் திறக்கச் செய்து பால்கனி டிக்கட் எடுத்து படம் பார்த்துச் சென்றிருக்கலாம். நான் எப்போதும் தரை டிக்கட் என்பதால் அவர்கள் வந்து போனது தெரியாமல் போயிருக்கலாம்.

தரை டிக்கட் என்பதில் பல வசதிகள் உள்ளன. ஒன்று கட்டணம் குறைவு. பெஞ்சில் உட்கார்ந்து படம் பார்ப்பதில் உள்ள பல தொந்தரவுகளில் ஒன்று பொம்மை போல் உட்கார்ந்து படம் பார்க்கவேண்டும். மற்றது மூட்டை பூச்சிக்கடி. பெஞ்ச் மற்றும் சேர்களின் இடுக்குகளில் மறைந்திருக்கும் மூட்டைப் பூச்சிகள் நிம்மதியாகப் படம் பார்க்க விடாமல் கடித்துக்கொண்டே இருக்கும். மேலும், பெர்த் சேர் போன்றவற்றில் குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கையில் மட்டுமே ஆட்கள் உட்கார முடியும். ஆனால், டிக்கட் அதிகமாக கொடுத்து ஆட்கள் குறுக்கிலும் நெடுக்கிலும் இடம் தேடி அலைந்து கொண்டிருப்பார்கள். கால்வாசிப் படம் முடியும் வரை இத்துன்பம் தொடரும். இதுபோன்ற துன்பங்கள் தரையில் படம் பார்ப்பவர்களுக்கு கிடையாது.

ஆனால், தரையில் வேறுவிதமான இடையூறுகள் உண்டு. டூரிங் டாக்கீஸில் மேற்கூரையின் விளிம்பு வரை சிமெண்ட் தரையும் அதற்கு வெளியே பரந்த குறுத்து மணல் வெளியும் உண்டு. நேரத்தோடு போனால் மட்டுமே தரையில் உட்காரலாம். இல்லாவிட்டால் வெளியே மணலில்தான் உட்கார வேண்டும். முன்னால் அமர்ந்திருக்கும் பெரியவர்களின் தலை மறைக்காமல் படம் பார்க்க சிறுவர்களான நாங்கள் மணலை சிறு குன்றுபோல் குவித்து அதன்மீது அமர்ந்து படம் பார்ப்போம். படத்தில் மூழ்கிப் போயிருக்கும்போது மணல் சரிந்து நாம் கீழே இறங்கியிருப்போம். இடைவேளையின் போது மீண்டும் மணலைக் குவித்து மீண்டும் அமரவேண்டும்.

இவ்வாறு மணலில் அமர்ந்து இருக்கும்போது மனதின் மூலையில் அச்சம் ஒன்று பயமுறுத்திக் கொண்டேயிருக்கும். நட்டுவாக்காலி (தேளில் பெரியது) வந்து கடித்து விடுமோ என்ற அச்சம்தான் அது. சிமெண்ட் திரையில் கூட்டத்தினருக்கு மத்தியில் அமர்ந்துவிட்டால் இந்த அச்சம் இருக்காது. மற்றொரு இடையூறு படம் பார்க்க வரும் குளச்சல், மூக்கூறு மீனவர்கள் துப்பி வைக்கும் வைத்தலை எச்சிலில் அமர்ந்து விடுவோமோ அல்லது கையை வைத்து விடுவோமோ என்ற அச்சம். மது அருந்திவிட்டு வருபவர்கள் தரை, மணல் என்ற வேறுபாடு இன்றி எல்லா இடங்களிலும் எச்சில் துப்பி வைத்திருப்பார்கள். அதன் மீது அமர்ந்து படம் முடியும் வரை நிம்மதியின்றி அல்லல்பட்ட அனுபவமும் எனக்குண்டு.

சிறுவனாக அம்மாவுடன் சினிமாவுக்குப் போனதில் பல்வேறு விதமான அனுபவங்கள் உண்டு. அம்மாவுடன் பெண்கள் பகுதி, தரைப் பகுதியில் அமரும்போது கூட்ட நெரிசலில் மற்ற பெண்கள் ‘ஏண்டா நீங்கள் ஆம்பள பக்கம் போய் அமர்ந்தால் என்ன’ என்று அதட்டுவார்கள். அதேபோல் இடைவேளையின் போது பெண்களுக்கிடையே சென்று சிறுநீர் கழிக்கவும் கூச்சமாக இருக்கும். சிறுநீர் கழிப்பிடம் என்பது நீங்கள் நினைப்

பதுபோல் கழிப்பறை எல்லாம் கிடையாது; தியேட்டர் காம்பௌண்ட்டுக்குள் இருக்கக் கூடிய திறந்த இருள்வெளிதான்.

அப்பாவுடன் படத்திற்குப் போவது என்பது வேறுவித அனுபவம். அப்பா இரவு கடையடைக்க 10 மணியாகிவிடும். இரண்டாவது ஆட்டம் பத்தரை மணிக்கு. இன்று படத்திற்குப் போகலாம் என்று முடிவு செய்துவிட்டால் வேகவேகமாக கடையை அடைத்துவிட்டு வீடு வந்து சாவியையும் பையையும் வைத்துவிட்டு கை கால்களைக் கழுவிவிட்டு மணல்மேடு வழியாக ஒரே ஓட்டமும் நடையுமாக தியேட்டர் நோக்கிச் செல்வார். அவருக்கு ஈடுகொடுத்து நாங்கள் ஓடவேண்டும்.

'தியேட்டரின் உச்சியில் கட்டப்பட்டுள்ள குழாயில் பாட்டு இன்னும் நிப்பாட்டல; எனவே, படம் போடல' என்று பேசிக்கொண்டே செல்வோம். இரவு சாப்பாட்டை தியேட்டரின் எதிரில் உள்ள புரோட்டாக் கடையில் புரோட்டா + எலும்புச் சால்னாவுடன் முடித்துக்கொண்டு உள்ளே வேகவேகமாகப் போவதற்குள் நியூஸ் போட்டு விடுவார்கள். அவ்வாறு அப்பாவுடன் சென்று இராமநாத சுவாமி தியேட்டரில் பார்த்ததில் நினைவில் உள்ளபடம் கமல் நடித்த 'மன்மத லீலை'. அப்படம் எனக்குப் பிடிக்கவில்லை என்பதும் நினைவில் இருக்கிறது.

மிகச் சிறுவயதில் அம்மாவுடன் பார்த்த படங்களில் பெரிய அளவில் சரியாக எதுவும் நினைவில் இல்லை. ஏ.வி.எம். ராஜன் நடித்த அழுகைப் படம் மட்டும் மிக லேசாக நினைவில் இருக்கிறது. பெரும்பாலும் படம் துவங்கியவுடன், தியேட்டருக்குள் கையில் ஏந்தி விற்போரிடம் அம்மா வாங்கித் தரும் முருக்கு, சேமியா ஐஸ் ஆகியவற்றைத் தின்றுவிட்டு, அம்மாவின் மடியிலேயே தூங்கி விடுவது வழக்கம். அம்மா அழைத்துச் செல்லும் படங்கள் எல்லாவற்றிலும் ஆண்களும் பெண்களும் சும்மா சும்மா வந்து அழுது கொண்டிருந்தார்கள்; அவர்களது வேதனைகளையெல்லாம் புரிந்து கொள்ளும் வயதும் எனக்கில்லை.

நான் நண்பர்களோடு சினிமாவுக்குப் போனது மிகப் பிற்பாடுதான். என் தாயார் விடமாட்டார்கள். அதற்கு காரணம் இல்லாமலும் இல்லை. சினிமாத் தியேட்டர் என்பது அன்று யுத்த களமாகவே இருந்தது. ஆண்கள் பக்கம் திடீர் திடீர் எனச் சண்டை ஆரம்பித்து விடும். சண்டையிடும் இருவர் எழுந்து நின்றவுடன் பின்னால் அமர்ந்திருப்பவர்களும் தொடர்ந்து எழுந்துவிட படம் நிறுத்தப்பட்டு மின் விளக்குகள் எரியவிடப்படும். தனி நபர்களுக்கிடையிலான சண்டை குழுச்சண்டையாக மாறும். அடி வாங்கியவன் தியேட்டருக்கு வெளியே சென்று தன் ஆட்களை அழைத்து வந்து தன்னைத் தாக்கியவனை அடையாளம் காட்ட கூட்டமாகச் சேர்ந்து தாக்கி வெளியே இழுத்துச் செல்வார்கள். பெண்கள் பகுதியிலும் சண்டை நடப்பதுண்டு. அது பெரும்பாலும் வாய்ச் சண்டையாக பெரும் இரைச்சலாக, படம் பார்க்க இடையூறாக இருக்கும். ஒரு கட்டத்திற்குப் பின் ஆண்கள் எழுந்து மரத்தடுப்புக்கு இந்தப் பக்கம் நின்று அமைதியாக இருக்கும்படி சத்தம் போடுவார்கள்.

விளங்குகள் அணைக்கப்பட்டு படம் ஓடத் துவங்கியவுடன் கருவாடு பொசுங்கும் வாடை வீசத் துவங்கும். திரும்பிப் பார்த்தால் அருகில் அமர்ந்திருப்போர் வாயில் பீடி பெரிதாகக் கனன்று தெரியும். சாதா பீடியைவிட கஞ்சா பீடியில் நெருப்பு பெரிதாக கனன்று தெரியும். இவ்வாறு மிக அதிக அளவில் கஞ்சாப் புகைக்கும் இடமாகவும் சினிமா தியேட்டர்கள் விளங்கின.

அக்காலத்தில் யாத்திரைப் பணியாளர்கள், குதிரை வண்டிக்காரர்கள், ரிக்ஷாக்காரர்கள், மீனவர்கள், பிற கூலித் தொழிலாளர்கள் போன்ற உதிரிகளின் ஒரே பொழுதுபோக்கு மற்றும் உல்லாச பூமியாக சினிமாக் கொட்டகைகள் விளங்கின. இதையெல்லாம் நினைத்தே என் தாயார் என்னைத் தனியே திரைப்படத்திற்கு அனுப்ப மறுத்தார்கள். முதலில் எனக்கும் சண்டை நடக்கும் போது எங்கே நம்மீது வந்து விழுந்து விடுவார்களோ என்ற அச்சத்தில் எழுந்து ஓரமாக ஓடவேண்டும் என்ற எண்ணம் எழும். ஆனால், எழுந்து ஓடினால் பின்பு வந்து அமர இடம் கிடைக்காதே என்ற பயம் காரணமாக எழுந்து நிற்க மட்டுமே செய்வேன். இன்னும் கொஞ்சம் காலம் கழிந்ததும் சண்டை நடந்தாலும் எழாமல் அமர்ந்து இருக்கவும், மேலே விழ வருபவர்களை பிடித்துத் தள்ளிவிடவும் முடிந்தது.

குறிப்பாக இந்தச் சண்டை உள்ளூர் இடைநிலைச் சாதி இந்துக்களுக்கும் குளச்சல், முக்கூர் பகுதியைச் சேர்ந்த மீனவப் பரவர்களுக்கும் இடையேதான் நடக்கும். மீனவர்கள் பற்றிய பயம் உள்ளூர் சாதி இந்துப் பெண்களுக்கும் இருந்தது. அதனால், தங்களது பிள்ளைகளிடம் 'மூக்கூர் மீனவர்கள் வருவார்கள் சண்டை வரும்' என எச்சரித்து திரைப்படத்திற்கு அனுப்பினார்கள். எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் திரையிடப்பட்டால் அதுவும் ஞாயிற்றுக்கிழமையாக இருந்துவிட்டால் அன்று தியேட்டர் தாங்காது. விசைப்படகு

தொழிலாளர்கள் வந்து குவிந்து விடுவார்கள்.

திரையரங்கினுள் மீனவர்களுக்கும் உள்ளூர்காரர்களுக்கும் சண்டை வந்துவிட்டால் உடனே அனைவரும் ஒன்றாகச் சேர்ந்து மீனவர்களைத் தாங்குவார்கள். பத்துப் பேர் சேர்ந்து தாக்கினாலும் எதிர்த்து நின்று சமாளிக்கும் விதமாக உழைத்து உரமேறிய உடல் கொண்ட அம் மீனவர்களுடன் உள்ளூர் மனிதர்கள் தனி ஆளாக ஒருபோதும் மோதமாட்டார்கள்.

அன்றைய காலகட்டத்தில் இராமேசுவரம் முழுவதும் அடிக்கடி மின்தடை ஏற்படும். எப்போது மின்சாரம் போகும் எப்போது வரும் என்று யாராலும் கூறமுடியாது. மின்சாரம் தடைபடும் நேரங்களில் திரையரங்கு முழுவதும் விசில் சப்தம் காதைப் பிளக்கும். அதுமட்டுமல்லாமல் தங்களது கோபத்தை திரையரங்கின் பெஞ்ச், சேர்களின் மீதும் காட்டுவார்கள். திரையரங்கின் உரிமையாளரான ஜமால் ராவுத்தரும் அவரது வாரிசுகளும் இவ்வாறு பெஞ்ச், சேர்களை உடைப்பவர்களை தண்டிக்கும் நிலையில் இல்லை. திரையரங்கின் ஊழியர்கள் பெரும்பாலும் உள்ளூர் ஆதிக்க சாதியினர்தான். அவர்களது ஆதரவுடன்தான் இசுலாமியரான ஜமால் ராவுத்தர் தியேட்டரை நடத்தி வந்தார்.

ஜமால் ராவுத்தர் ஒரு படப் பெட்டியை (திரைப்படச் சுருளை) எடுத்து வந்தால் அதனைத் தனது தியேட்டர்கள் அனைத்திலும் மண்டபம், பாம்பன், இராமேசுவரம் என வரிசையாக ஒவ்வொரு தியேட்டரிலும் ஐந்து நாள், பத்து நாள் என்று ஓட்டிவிடுவார். இராமேசுவரத்தில் இராமநாதசுவாமி தியேட்டரிலும் ஜெய்லானி டாக்கீஸிலும் ஒரே திரைப்படத்தை ஒரே திரைப்படச் சுருளைக் கொண்டே ஓட்டியுள்ளார். மக்கள் கூட்டம் அலைமோதும் புதிய திரைப்படத்தை இவ்வாறு இரு தியேட்டரிலும் திரையிட்டு கூட்டத்தைச் சமாளிப்பார். முதலில் இராமநாதசுவாமி தியேட்டரில் 6 மணிக்கு படத்தை துவங்கி முதல் ரீல் முடிந்தவுடன் அதனை ஒரு ஆள் மூலம் சைக்கிளில் ஜெய்லானி டாக்கிசுக்கு அனுப்புவார். அங்கு 7 மணிக்கு படம் ஆரம்பிக்கப்படும். இப்படி இங்கும் அங்குமாக பிலிம் சுருள் போய் போய் வந்துகொண்டிருக்கும்.

அன்றைக்கு ஒரு திரைப்படம் ரிலீஸ் ஆகி ஏறக்குறைய ஆறு மாதத்திற்குப் பிறகுதான் இராமேசுவரத்திற்கு வரும். அதற்குள் அப்படத்தின் சுருள் மிகுந்த சேதமடைந்திருக்கும். அது இராமேசுவரம் திரையரங்குகளின் ஆபரேட்டர்களது கைவண்ணத்தில் வெட்டி ஒட்டி ஒருவகையாக தேத்தி ஓட்டப்படும். அதேபோல் ஒலி, ஒளி அனைத்துமே திரையரங்கத்தின் நிலவரம் சார்ந்ததே ஆகும். இது போதாது என்று சின்னதாக காத்து அடித்தாலும், மழை பெய்தாலும் மின்சாரம் வோல்டேஜ் குறையும். அப்பொழுதெல்லாம், மின்சாரம் சரியாகும் வரை பார்வையாளர்கள் விசில் அடித்துக் கொண்டும் கைதட்டிக் கொண்டும் பல்வேறு ஒலிகளை எழுப்பிக்கொண்டிருப்பார்கள்.

ஒரு வேளை கரண்ட் வராமலே போய்விட்டால் இரவு 9.30லிருந்து 10.30வரை பார்த்துவிட்டு 'அவுட் பாஸ்' கொடுப்பார்கள். ஒரு துண்டு வெள்ளைக் காகிதத்தில் தியேட்டர் பெயர் அச்சுக் குத்தப்பட்டிருக்கும். அதுதான் 'அவுட் பாஸ்'. மறுநாள் அதனைக் கொண்டுவந்து கொடுத்து படம் பார்த்துக் கொள்ளலாம். அவுட் பாஸ் கொடுப்பதிலும் ஒரு கண்டிசன் உண்டு. திரைப்படத்தின் இடைவேளைக் காட்சிக்கு முன்பாக மின்சாரம் தடைபட்டால் மட்டுமே அவுட்பாஸ் கொடுக்கப்படும். இடைவேளை விட்டு ஒரு 10 நிமிடம் படம் முடியிருந்தால்கூட அவுட் பாஸ் கொடுக்கப்படமாட்டாது. அது மாதிரி நேரத்தில் மக்கள் இரவு 10 மணி ஆனாலும் காத்துக் கிடப்பார்கள். மின்சாரம் வந்து மீண்டும் விட்டதிலிருந்து படத்தை ஓட்டி முதல் காட்சியே 12 மணிக்கு முடிந்து பிறகு இரண்டாம் காட்சி தொடங்கும்.

இரண்டாம் ஆட்டத்திற்கு வந்தவர்களும் அதுவரை காத்துக் கிடப்பார்கள். சினிமா மீது அன்றைக்கு அவ்வளவு வெறியிருந்தது. சினிமா திரையரங்குகளின் பொற்காலம் என்று அதனைக் கூற வேண்டும். சாதாரண நாட்களில் இப்படி என்றால் தீபாவளி, ரம்ஜான், பொங்கல் போன்ற நாட்களில் கேட்கவே வேண்டாம். மக்கள் கூட்டம் கட்டி ஏறிவிடும்.

விசேச நாட்களில் திரையரங்கிற்குள் நுழைவதே பெரும்பாடு. அன்றைக்கு ஜமால் ராவுத்தர் ஓரளவு புதிய திரைப்படமாகக் கொண்டு வந்து திரையிடுவார். டிக்கட் கவுண்டருக்குள் ஒரே நேரத்தில் நூற்றுக் கணக்கானவர்கள் நுழைவார்கள். நுழைந்துவிட்டால் போதும் படம் பார்த்துவிடலாம். ஹவுஸ்புல் என்பதெல்லாம் இராமேசுவரத்தில் கிடையாது. புது உடை சர சரக்க வந்த ரசிகப் பெருமக்கள் டிக்கட் எடுக்கும் மும்முரத்தில் உடை கசங்கி வியர்த்து விறுவிறுக்க வெற்றிப் பெருமிதத்துடன் கவுண்டரை விட்டு வெளியே வருவார்கள். சில நேரம் புத்தாடை கிழிந்து போவதுமுண்டு. அதுபற்றியெல்லாம் யாரும் கவலைப் படுவதில்லை. அவர்களைப் பொருத்

தவரை அன்றைக்கு படம் பார்த்தே ஆகவேண்டும். அன்று சினிமாப் பார்ப்பதோடுதான் தீபாவளியும் பொங்கலும் ரம்ஜானும் நிறைவு பெறும்.

இப்போக்கு சிறிய வயதுக்காரர் களுக்குத்தான் என்று நினைக்கக் கூடாது. பெரியவர்களுக்கும் அப் படித்தான். சினிமா என்பது அந்த அளவுக்கு மக்களது வாழ்வுடன் ஒன்றிப்போய்க் கிடந்தது என்று கூற வேண்டும். இதுபோன்று ஓரளவு புதுப்படங்கள் திரையிடப்படும் நாட்களில் எம்.ஜி.ஆர். அல்லது சிவாஜி பின்னாளில் ரஜினி, கமல் படமாக அது இருக்கும் அவர் களது ரசிகர்கள் திரைக்கு முன் காகிதங்களைத் துண்டு துண்டாக கிழித்து வீசுவார்கள். திரையரங்கின் தரை முழுதும் பேப்பர் துண்டுகளாக நிறைந்துபோகும். பிறகு இடை வேளையில் சிலைடு போடுவார்கள். திரைப்படத்தைக் காணவந்த ரசிகர் பெருமக்களுக்கு நன்றி என எழுதி திரையில் (சிலைடு) காட்டுவார்கள். இதுபோன்ற வேலையை நானும் செய்திருக்கிறேன்.

எட்டு, ஒன்பதாம் வகுப்புகள் படித்த காலத்தில் நானும் என் நண்பர்களும் (ஜேசு, அஜாய்) சேர்ந்து இசைஞானி இளையராஜாவுக்காக சிலைடு போட்டிருக்கிறோம். எல் லோரும் நடிகர்களுக்கு ரசிகர் மன் றம் வைப்பார்கள். நாங்கள் மன்றம் எதும் வைக்கவில்லை. இளையராஜா இசையமைத்த திரைப்படங்களுக்குச் சென்று ஆபரேட்டரிடம் பேசி சிலைடு போடச் சொல்வோம். சிலைடு தயாரிப்பது என் வேலையாக இருந்தது. 'ராகதேவன், இசைஞானி இளையராஜாவின் இசையமைப்பில் உருவான இத்திரைப்படத்தைக் காண வந்த ரசிக விழிகளுக்கு எங்கள் மனமார்ந்த நன்றி' என்று எழுதியதாக நினைவிருக்கிறது.

ராமேசுவரத்தில் மூன்றாவதாக ஒரு டூரிங் டாக்கீஸ் உருவானது. அது மீனவர்கள் பகுதிக்கு நெருக்க மாக இராமேசுவரத்தின் தெற்குப் பகுதியில் கட்டப்பட்டது. டூரிங் டாக்கீஸ் என்றாலும் ஒரு பெர் மணண்ட் தியேட்டருக்கு நிகராக கட்டப்பட்டது. மணல் மேட்டுக் கருகில் கட்டப்பட்டதால் அருமை யான குருத்து மணல் திரையரங்கம் முழுதும் விரவிக் கிடந்தது. முதலில் ஸ்ரீராம் திரையரங்கம் என்ற பெயரில் துவங்கப்பட்ட அது, பல ஆண்டுகள் கழித்து வேறொருவர் கைமாறி, ரமேஷ் தியேட்டர் என்று பெயர் மாறி இன்று அதுவும் காணாமல் போய்விட்டது.

இதனைக் கட்டியவர்கள் உள்ளூர் ஆதிக்க சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள். மேலும், இவர்களது குடும்பத்தின் மீது ஒரு வித அச்சம் இருந்ததால் கோவிலைச் சுற்றியுள்ள தெருக்களில் உள்ள பெண்கள் முதலில் இத்திரை யரங்கிற்குச் செல்லவே பயந்தார் கள். ஜமால் ராவுத்தர் தியேட்டரில் செய்வதுபோல பார்வையாளர் களுக்குள் சண்டை போடுவது, கரண்ட் போனால் சீட்டியடிப்பது, பெஞ்ச்சுகளையும் சேர்களையும் போட்டுடைப்பது போன்ற செயல் களை எல்லாம் ஸ்ரீராம் தியேட்டரில் எவரும் செய்ய முடியவில்லை. அப்படி எப்போதாவது யாராவது இருவர் சண்டையிட்டாலோ சப்தம் போட்டாலோ படம் நிறுத்தப்பட்டு விளக்குகள் எரியவிடப்பட்டு அந் நபர்கள் அடையாளம் காணப்பட்டு அவர்களை அலுவலக அறைக்கு அழைத்துச் சென்று கடுமையாக கவனித்து அனுப்பினார்கள்.

இத்திரையரங்கில் ஜெனரேட்டர் வசதியும் செய்யப்பட்டிருந்ததோடு பெர்மணண்ட் தியேட்டர் போல பகல் காட்சிகளும் நடைபெற்றன. சுற்றிலும் தார்ப்பாய் போட்டு வெளிச் சத்தை மறைத்து பகல்காட்சிகளாக பெரும்பாலும் ஆங்கிலப் படங்கள் திரையிடப்பட்டன. அப்போது குங்ஃபூ திரைப்படங்கள் வெகுவாக ரசிக்கப்படவும் செய்தன. 'Snake in the Monkey Shadow', 'Shawlin Temple' போன்ற திரைப்படங்களை அங்கு பார்த்ததாக நினைவு.

இத்திரையரங்குகள் மேற்கொண்ட விளம்பர முறைகள் பற்றியும் கூற வேண்டும். ஆரம்பத்தில் நான் மிகச் சிறுவனாக இருந்தபோது ஒரு அருந்ததியர் தோளில் பட போஸ் டர் ஒட்டிய தட்டியை சுமந்து வர அவருக்கு முன் ஒரு அருந்ததியர் சிறிய டிரம்ஸ் ஒன்றை முழக்கிய படி இன்னைக்கு ராமநாதசுவாமி தேட்டர்ல இன்ன படம் என்று கத்திக்கொண்டே செல்வார். சிறிய நோட்டீஸ்களையும் வழங்கிச் செல் வார். போஸ்டர் தட்டி என்பது கிரிக்கெட் பேட் போன்ற வடிவத்தில், பெரியதாகத் தோளில் சார்த்தி வைத்து தூக்கிச் செல்லக் கூடியதாக இருக்கும். ஊர் முழுதும் போஸ்டர் ஒட்டுவது, தியேட்டரில் அதற்கான பசையைக் காய்ச்சுவது போன்ற வேலைகளை அருந்ததியர்களே செய்தனர். இராமேஷ்வரத்தில் மட்டுமல்ல தென் மாவட்டங்களின் பல ஊர்களிலும் அருந்ததியர்களே இவ்வேலைகளைச் செய்தனர். இன்று வரை செய்து வருகின்றனர்.

இராமேசுவரத்தில் அடுத்த கட்ட மாக சைக்கிள் ரிக்ஷாவில் ஒருவர் அமர்ந்து மைக் செட், ஒலிபெருக்கி மூலமாக விளம்பரம் செய்தார். சைக் கிள் ரிக்ஷாவின் பின்புறம் படப் போஸ்டர் ஒட்டிய விளம்பரத்தட்டி கட்டப்பட்டிருக்கும். பல நேரங்களில் குதிரை வண்டியிலும் சினிமா விளம் பரம் செய்யப்பட்டது. பின்னாளில் ரிக்ஷாவும் குதிரை வண்டியும் ஒழிந்து ஆட்டோ மூலமாக ஒலிபெருக்கி வைத்து விளம்பரம் செய்தனர்.

ஒரு தியேட்டர் இரு டூரிங் டாக் கீசுகள் ஆக மூன்று திரையரங்கு களிலும் பார்க்கும் படங்கள் போதாது என்று 60 கிலோ மீட்டர் பயணம் செய்து இராமநாதபுரம் சென்று கமல், ரஜினி நடித்த ரிலீஸ் திரைப்படங்களைப் பார்க்கும் வழக் கம் உருவானது. துவக்கத்தில் தீபா வளி, பொங்கல் அன்று ரிலீஸ் செய்யப்படும் திரைப்படங்களை காணச் செல்வது என்று துவங்கி காலப்போக்கில் எப்பொழுதெல்லாம் படம் ரிலீஸாகிறதோ அப்போதெல் லாம் இராமநாதபுரம் சென்று படம் பார்க்கும்படியானது.

இராமநாதபுரம் சென்று படம் பார்ப்பது என்பது பல்வேறு சாகசங் கள் நிறைந்த ஒன்றாக அப்போது இருந்தது. அன்றைக்கு இராமேசுவரம் தீவிலிருந்து புகை வண்டியின் மூலமாக மட்டுமே வெளியே செல்ல முடியும். பேருந்து செல்லும் இந்திரா காந்தி பாலம் அப்போது திறக்கப்படவில்லை. (1989இல் தான் திறந்தார்கள்) எனவே, காலை 7 மணி சுமாருக்கு, மண்டபம் வரை செல்லும் 'மண்டபம் ரேக்' எனும் பாசஞ்சரில் ஏறி புகைவண்டியின் உள்ளே அமராமல் மேலே அமர்ந்துகொள்வோம். காரணம் என் நண்பர்களில் பலரும் டிக்கட் எடுக்காமல் வருவதே ஆகும் (டிக்கட் 2 ரூபாய் 50 காசு).

இவ்வாறு ரயில் கூரையில் உட்கார்ந்து பயணம் செய்யும் போது, கடல் நடுவே பாம்பன் பாலத்தைக் கடக்கும்போது மிகக் கவனமாக இருக்க வேண்டும். பாம்பம் பாலத்தை ரயில் கடக்கும் போது அமர்ந்து இருக்கக்கூடாது, படுத்துக்கொள்ள வேண்டும். அமர்ந்திருந்தால் பாம்பன் பாலத்தின் இரும்புக் கம்பிகளில் அடிபட்டு இறந்துவிட வேண்டியதுதான். மண்டபம் இரயில்வே ஸ்டேசனை இரயில் நெருங்கும் முன்பே மேலேயிருந்து மெதுவாக இறங்கி தயாராக நிற்க வேண்டும். ஸ்டேசனுக்குள் நுழைந்தவுடன் குதித்து ஓடுவோம். டிக்கட் பரிசோதகர் அங்கே நின்று வழி மறிப்பார். அவரை மீறி ஓடி, ஸ்டேசனுக்கு வெளியே புறப்பட தயாராக நிற்கும் இராமநாதபுரம் செல்லும் பேருந்துகளில் ஏறிவிடுவோம். (டிக்கட் கட்டணம் 3 ரூபாய் 50 காசு). படம் பார்த்துவிட்டு இரவு திரும்ப வரும் போதும் புகைவண்டியில் டிக்கட் எடுக்காமல் பயணம் செய்வது சிறுவர்களின் வழக்கமாக இருந்தது.

இவ்வாறு பயணம் செய்து ஒரு தீபாவளிக்கு இராமநாதபுரம் சென்று கமல் நடித்த 'தூங்காதே தம்பி தூங்காதே' திரைப்படத்தை காலை 10.30, பிற்பகல் 2.30, இரவு 10.30 ஆகிய மூன்று காட்சிகளும் மாலை 6.30 மட்டும் ரஜினி நடித்த 'சிவப்பு சூரியன்' பார்த்துவிட்டு வந்தது நினைவில் பதிந்து போயுள்ளது. இதில் என்ன வேடிக்கை என்றால் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் வேறுவேறு விதமாக காட்சிகளை வெட்டி ஓட்டினார்கள். மூன்று காட்சிகள் பார்த்ததால் என்னால் படத்தை முழுமையாகக் காண முடிந்தது.

தீபாவளி, பொங்கல் நாட்களில் இராமநாதபுரத்தில் படம் பார்ப்பது இராமேசுவரத்தில் பார்ப்பதைவிட மிக சிரமமானது. அந்த அளவுக்கு பல ஆயிரம் பேர் பல ஊர்களிலும் இருந்து வந்து குவிந்திருப்பார்கள். ஒரே அடிதடி தள்ளு முள்ளுவாக இருக்கும். காவல்துறையின் உதவியுடனே கூட்டத்தைச் சமாளித்து படம் ஓட்டுவார்கள்.

இவ்வாறு நாங்கள் பல ரிலீஸ் படங்களை கண்டு கழித்த இராஜாராம், சண்முகா திரையரங்குகள் இன்று இருந்த இடம் தெரியாமல் மறைந்தொழிந்து போய்விட்டன. மற்றொரு முறை... தீபாவளிக்கோ பொங்கலுக்கோ (நினைவில்லை) கமல் நடித்த 'எனக்குள் ஒருவன்' இராமநாதபுரத்தில் ரிலீஸ் செய்யப்படவில்லை. ரஜினியின் 'நல்லவனுக்கு நல்லவன்' (என நினைக்கிறேன்) மட்டும் ரிலீஸ் ஆகியிருந்தது. அதுவரை இராமநாதபுரம் வரை மட்டும் சென்று படம் பார்த்துவந்த நாங்கள் இம்முறை பரமக்குடியில் படம் பார்ப்பது என்று முடிவு செய்தோம். பரமக்குடிக்கு 100 கிலோ மீட்டர் தூரம். நள்ளிரவு இரயிலில் ஏறி அதிகாலை 4 மணிக்கோ 5 மணிக்கோ பரமக்குடியில் இறங்கினோம். படமோ 10 மணிக்கு மேல்தான். என்ன செய்வது என்று புரியாமல் விழித்த நாங்கள் இறுதியில் வைகை ஆற்றுக்குள் இறங்கினோம். தண்ணீர் சிறிதுமின்றி பரந்து விரிந்த வெண்மணல் அழகாகக் கிடந்தது. அதன் மீது படுத்துத் தூங்கி 9 மணிக்குமேல் எழுந்து சென்று 'எனக்குள் ஒருவன்' திரைப்படத்தைப் பார்த்தோம். எனக்கும் என் நண்பர்களுக்கும் அப்படம் சிறிதும் பிடிக்கவில்லை. புலம்பிக்கொண்டே இராமநாதபுரம் வந்து 'சிவப்புச் சூரியன்' திரைப்படத்தைப் பார்த்துவிட்டு இராமேசுவரம் வந்தோம்.

அடுத்து ஒரு பரிட்சை லீவுக்கு (8ஆம் வகுப்பு விடுமுறையின் போது என நினைக்கிறேன்) என் சித்தப்பாவுடன் மதுரை சென்று சக்தி தியேட்டரில் (சக்தி சிவம் என்ற பெயரில் அருகருகே இரு தியேட்டர்கள் அப்போதுதான் புதிதாகக் கட்டியிருந்தார்கள்) கன்னிப் பருவத்திலேயும், இந்தியாவின் மிகப் பெரும் திரையரங்கம் எனப் போற்றப்படும் தங்கம் தியேட்டரில் (தற்போது அதுவும் இல்லை) 'SHAN' என்ற இந்தித் திரைப்படமும் பார்த்து வந்தோம். அத்திரைப்படங்கள் பற்றி பல்வேறு இட்டுக்கட்டல்களோடு என் தெரு நண்பர்களிடம் கூறி மகிழ்ந்ததும் நினைவில் இருக்கிறது.

இவ்வாறு சினிமாப் பார்ப்பது என்பது எனது வாழ்வின் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் தொடர்ந்துகொண்டே வந்தது. பள்ளிப்படிப்பை முடித்து சிவகங்கையில் கல்லூரியில் படித்த மூன்று ஆண்டுகளில் அமுதா மற்றும் கணேஷ் ஆகிய டூரிங் டாக்கிஸ்களில் சீன குங்ஃபூ திரைப்படங்கள் பலவற்றைப் பார்த்த ஞாபகம் இருக்கிறது. இரவு கல்லூரி விடுதியில் சாப்பாட்டை முடித்துக்கொண்டு குறுக்குப் பாதையின் வழியாக ஓடிச் சென்று கணேஷ் தியேட்டரில் இரண்டாம் ஆட்டம் பார்த்ததும் நினைவில் இருக்கிறது. தற்போது அமுதா, கணேஷ் இரு தியேட்டர்களுமே காணாமல் போய் மக்கள் குடியிருப்புகள் நிறைந்த பகுதியாக மாறிப்போய்விட்டது.

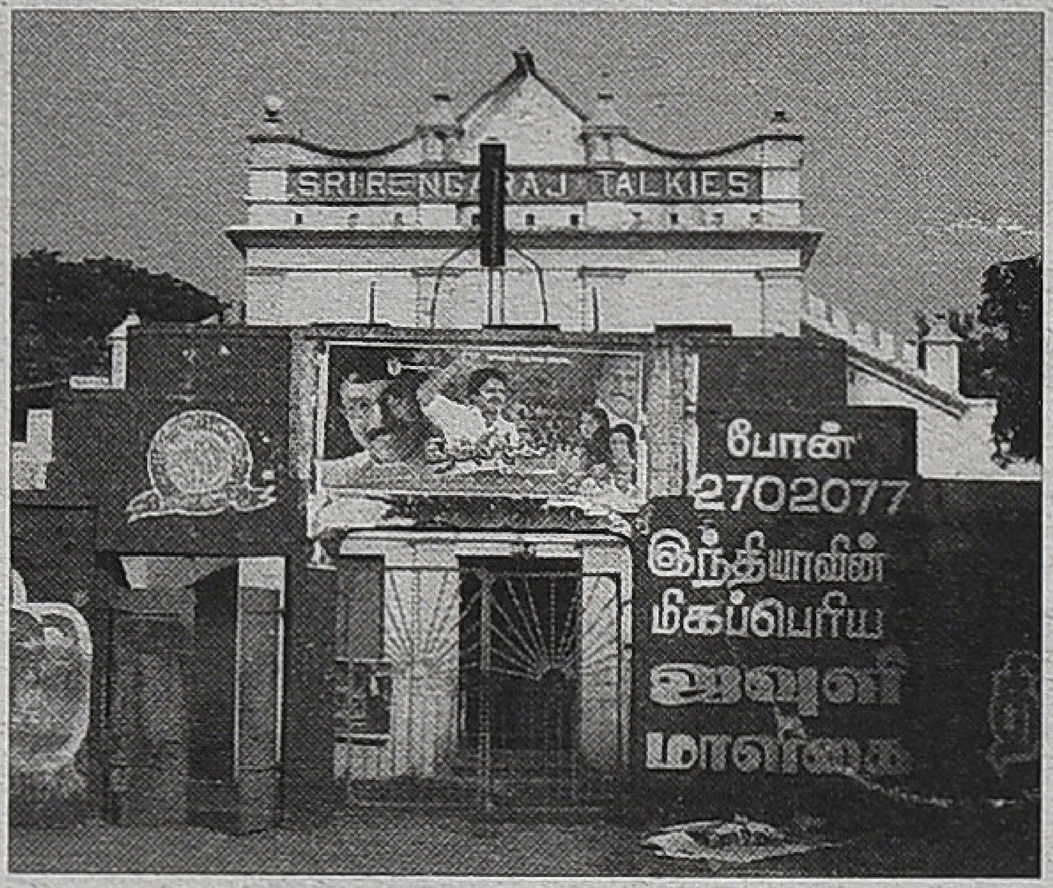
சனி, ஞாயிறு விடுமுறை நாட்களில் விடுதி நண்பர்கள் மதுரை சென்று திரைப்படம் பார்ப்பது வழக்கம். நான் மட்டும் ஒரு ஞாயிற்றுக்கிழமை மானாமதுரை சென்று சீனியப்பா திரையரங்கில் கார்த்திக், ராதாரவி நடித்த 'நட்பு' திரைப்படத்தை பார்த்து வந்தேன். இயக்கம்: அமிர்ஜான்; கதை: வைரமுத்து. இப்படத்தின் கதையை ஏற்கனவே நான் 'வானம் தொட்டுவிடும் தூரம்தான்' என்ற

நாவலாக வாசித்திருந்தேன். வைர முத்து அப்போது பொதுவுடமை கருத்துக்களை தனது எழுத்துக்களில் வெளிப்படுத்தி வந்த நேரம். அதற் கடுத்து புத்தக வாசிப்பில் தீவிரமாக இருந்ததால் நான் கல்லூரி நாட்களில் பார்த்த திரைப்படங்களின் எண் ணிக்கை குறைவுதான்.

இவ்வாறு திரைப்படங்களைத் தீவிரமாகவும் தொடர்ந்தும் பார்த்து வந்த சூழலில்தான் தோழர் இன்குலாப் (தராசு இதழில் என நினைக்கிறேன்) 'முதல் மரியாதை' திரைப்படம் குறித்து எழுதியிருந்ததை வாசிக்க நேர்ந்தது. தமிழ் சினிமா ரசிகர்கள் (ஆண்கள்) எல்லோரும் 'முதல் மரி யாதை' சிவாஜியின் காதலையும் சோகத்தையும் தங்களுடையதாக கருதிய சூழலில், இன்குலாப் தலை கீழாகத் திரைப்படத்தை அணுகி இருந்த விதம் என் சிந்தனையைத் தூண்டியது. மேலும், திரைப்படத்தில் பெரிசு (சிவாஜி) காலில் செருப்புத் தைக்கும் தொழிலாளியான அருந் ததிய செங்கோடன் ஓயாமல் விழும் படியாக காட்சிப்படுத்தி சாதி, இந்து பெருமிதத்தை காட்டிக்கொண்ட பாரதிராஜாவின் போக்கையும் அவர் கண்டித்திருந்தார். இந்த விமர் சனம் சினிமாவை எப்படிப் பார்க்க வேண்டும் என்று எனக்குக் கற்றுக் கொடுத்தது.

பின்பு, வாழ்க்கைச் சூழலின் காரணமாக இராமேசுவரத்தை விட்டு வெளியேறி காரைக்குடிக்கு வந்த பிறகு திரைப்படம் பார்ப்பது என்பது அரிதாகி மாதம் ஒன்று அல்லது இரண்டு எனக் குறைந்து போனது. இவ்வளவுக்கும் காரைக்குடியில் மொத்தம் ஆறு (பெர்மனண்ட்) தியேட்டர்கள். இவற்றில் நான்கு தியேட்டர்களில் தொடர்ந்து ரிலீஸ் படங்கள்தான். இரண்டில் மட்டுமே பழைய திரைப்படங்கள் ஓடும். ஆனாலும், கடந்த பதினைந்து ஆண்டுகளில் தேர்வு செய்து பார்த் தவை குறிப்பிடத்தகுந்த படங்களே ஆகும்.

இந்த பதினைந்து ஆண்டுகள் கழிந்து மீண்டும் இராமேசுவரம் சென்று பார்த்தபோது இராமேசுவரத்தில் திரையரங்கு எதுவும் இல்லை. கோயில் இல்லாத ஊரில் குடியிருக்க வேண்டாம் என்ற பழமொழியை மாற்றி சினிமா கொட்டகை இல்லா



ஊரில் குடியிருக்க முடியாது என்ற நெருக்கடியில் ஒவ்வொரு சிற்றூரிலும் திரையரங்கம் புதிது புதிதாக கட்டப் பட்ட (1980கள்) நிலை மாறி இன்று திரையரங்கம் என்பதையே மறந்து போய் மக்கள் வாழ்வதைக் காணும் போது கடந்த 15 ஆண்டுகளில் ஏற்பட்டுவிட்ட மாறுதல்களை நினைத்து வியக்க வேண்டியுள்ளது. 1990 வரை இவ்வாறு மக்களது மூச்சுக் காற்றாலும் வியர்வைக் கசகசப்பாலும் விசில் ஒலியாலும் சூழப்பட்டிருந்த திரையரங்குகள் இன்று சீண்டுவாரின்றிப் போனது.

இந்நிலை இராமேசுவரத்தில் மட்டுமல்ல, ஒவ்வொரு சிற்றூரிலும் திரையரங்குகள் மூடப்பட்டும் சிதில மடைந்தும் கிடப்பதை நாம் பார்க்க முடியும். திரையரங்கின் உள்ளே முறுக்கு, ஐஸ், பர்பி, கடலை மிட்டாய் விற்றவர்களும் தியேட்டருக்கு வெளியே காடா விளக்கு வெளிச் சத்தில் கடலை விற்றவர்களும் ஓட் டல், டீக்கடை நடத்தியவர்களும், டிக்கட் கொடுத்தவர்களும் டிக்கட் கிழித்தவர்களும், திரைப்பட போஸ் டர் ஒட்டியவர்களும் வேறு ஏதோ வொரு தொழிலுக்கு மாறிச் சென்று விட்டார்கள். இராமநாதபுரம் மாவட்டத்தில் கேம்ப், இராமேசுவரம் எனப் பல ஊர்களில் பல திரை யரங்குகள் இருந்த இடம் தெரியாமல் போய்விட்டன. ஒரு சில திருமண மகால்களாக மாற்றம் செய்யப்பட்டு விட்டன. பல நூறு குடும்பங்களின் வாழ்வாதாரமாகவும் பல்லாயிரம் தமிழர்களின் சொர்க்கபுரிகளாகவும் விளங்கிய திரையரங்கங்கள் இன்று ஆள் அரவமற்ற மயான பூமியாக காட்சியளிப்பதைக் காணும் போது மனது கனத்துப் போகிறது. தன்னை அண்டிப் பிழைத்தவர்களால் கைவிடப்பட்ட தியேட்டர், கால மாறுபாட்டின், தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியினால் புறந்தள்ளப்பட்ட பழமையின் அடையாளமாக இன்று நிராதரவாக நிற்கிறது. காலவோட் டத்தில், இன்னும் அய்ந்தாறு ஆண்டுகளில், இடிந்து தரைமட்ட மாகி இருந்த அடையாளமற்றுப் போய்விடும். எதிர்காலத் தலைமுறை திரையரங்கம் என்றால் என்ன என்று கேட்கும் போது காட்டுவதற்கு ஏது மிருக்காது.

இன்றைக்குப் பெரிய நகரங்களிலும் மாநகராட்சிகளிலும் மட்டுமே திரை யரங்குகள் இயங்குகின்றன. அங்கும் பல்வேறு நெருக்கடிகளுடனே இயங்குகின்றன. இதன் காரண மாகவே சினிமாத்துறையைச் சார்ந்த வர்கள் திரையரங்குகளுக்கு வந்து திரைப்படங்களைப் பாருங்கள் என்று ஓயாமல் கத்திக்கொண்டிருக் கிறார்கள். என்ன புலம்பினாலும் திரையரங்கங்களின் நசிவு என்பது தவிர்க்கப்பட முடியாத ஒன்றாக மாறிக் கொண்டிருக்கிறது. ஒன்றை அழித்து ஒன்று என்பது விஞ் ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் விதியாகும், நவீனத்துவத்தின் துவக் கம் சிதறிக்கிடந்த மனிதர்களை ஓரிடத்தில் குவித்தது. தொழிற்சாலை கள், பேருந்து, ரயில், திரையரங் குகள் என மனிதர்கள் ஒன்றாகக் கூடினார்கள். இதன் பயனாக சாதியத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் மனிதர் களுக்கிடையிலான முரண்பாடுகள் கூர்மைப்படவும் மோதிக்கொள்ள வும் தீர்வு காணவும் வழிவகை ஏற் பட்டது.

ஆனால், இன்றைய தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி (நவீனத்துவத்தின் உச்சம்) மனிதர்கள் ஒன்று கூடுவதை தவிர்க் கிறது. மனிதர்கள் மேலும் மேலும் தனிமைப்படுத்தப்படுகிறார்கள். திரையரங்கில் ஆயிரக்கணக்கில் குவிந்த மனிதர்கள் இன்று வீடு களுக்குள் டி.வி. பெட்டியின் முன் சிறு எண்ணிக்கையில் கூடுகின்றனர். இதன் அடுத்த கட்டமாக ஒவ்வொரு தனி மனிதனும் தனது மொபைல் போன் முன் குனிந்து முடங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். மொத்தத்தில் அரங்கம் அழிந்து திரை மட்டும் மிச்சமாகிப் போனது. வடிவத்தில் சுருங்கி குட்டியாகிப் போனாலும் அத்திரையில் சிறைப்பட்ட மனித வாழ்க்கை மட்டும் நூற்றாண்டை நோக்கி பயணிக்கிறது. ■

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

கயல் கவின் புதிய வெளியீடுகள்

விதி சமைப்பவர்கள்

ஜெயமோகன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 216
விலை ரூ. 190

இணையத்தில் தனிப்பட்ட கடிதங்களுக்கு நான் பதிலளிப்பது பற்றி நிறைய கருத்துக்கள் வந்துள்ளன. அவ்வாறு எழுத்தாளன் எதிர்வினையாற்றத்தான் வேண்டுமா என்கிறார்கள். எல்லா எழுத்தாளர்களும் எதிர்வினையாற்றுவதில்லை; அது எழுத்தாளனின் இயல்பு. என் நோக்கில் ஜெயகாந்தனும் சுந்தரராம சாமியும் எனக்கு முன்னோடிகள்; அவர்கள் எதிர்வினையாற்றியவர்கள். இந்த எதிர்வினைகள் என்னைத் தொடர்ந்து என் வாசகர்களுடன் நேரடியான தொடர் பில் வைத்திருக்கின்றன. விதவிதமான வாழ்க்கையனுபவங்கள் வழியாக ஒவ் வொரு நாளும் பயணம் செய்ய வைக்கின்றன. ஒவ்வொரு நாளும் மானுட வாழ்க்கை என்ற மாபெரும் நாடகத்தின் பார்வையாளனாக அமர்த்துகின்றன. எழுத்தாளனாக இது எனக்குப் பெரிய சொத்து. நான் வாழ்க்கையிலிருந்து அறிந்த சில, எனக்குச் சொல்வதற்காக இருக்கின்றன. அவற்றையே நான் நாவ லாக எழுதுகிறேன்; சிறுகதைகளாக்குகிறேன்; கட்டுரைகளும் உரைகளுமாக வெளிப்படுத்துகிறேன். இந்த உரையாடல்கள் எல்லாமே கட்டுரைகளும் கூடத் தான். இவை வழியாக இன்றைய தமிழ்ச்சமூகத்தின் பிரச்சினைகள் மற்றும் மனநிலைகளின் ஒரு குறுக்குவெட்டுத் தோற்றம் கிடைக்கலாம். இவற்றை நான் எதிர்கொள்ளும் விதம் வழியாக நான் வாழ்க்கை பற்றிக் கொண்டிருக்கும் நோக்கு வெளிப்படலாம். நான், வாழ்க்கை ஒரு மாபெரும் கொடை என்ற உணர்வை என் இளமையில் அடைந்தேன். அதைத்தான் இன்றுவரை எல்லாக் கதைகளிலும் கட்டுரைகளிலும் சொல்லிக்கொண்டிருக்கிறேன். இந்த நூலில் எல்லாக் கட்டுரைகளும் அதைத்தான் சொல்கின்றன.

நான் இரு ராணுவ நண்பர்களுடன் ராணுவ முகாமில் தங்கியிருந்திருக்கிறேன். கடைசியாக நண்பர் கமாண்டென்ட் சோமசுந்தரத்துடன் டாமனில் தங்கி யிருந்தபோது ஏற்பட்ட வேகத்தில் எழுதியது இந்தக் கதை. இதை ஒரு த்ரில்லர் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்; கொஞ்சம் காதல். நான் எழுதுவதில் முதல் நோக்கமாக இருப்பது என் சுவாரசியம்தான். சில சமயம் ஆழமான மன எழுச்சி; சில சமயம் ஆழமான தேடல். சில சமயம் வெறும் சலிப்பை வெல்லப் பகல் கனவுகளை உருவாக்கிக்கொள்ளவும் எழுதுவதுண்டு. எழுத்தில் எந்த வடிவமும் விலக்கல்ல என்பது என் எண்ணம். நான் பேய்க்கதைகள் எழுதியதும் அறிவியல் புனைகதைகள் எழுதியதும் அதனாலேயே. த்ரில்லர் எழுதவேண்டும் என்று ஆசை. அதேபோல நல்ல துப்பறியும் கதை. இதில் எனக்கு முன்மாதிரி புதுமைப்பித்தன்தான். இக்கதை யதார்த்தங்களில் இருந்து கனவின் கன்னிநிலம் நோக்கி ஒரு தப்பி ஓட்டம். இதில் எல்லாமே உச்சம்தான். இக்கதை சொற்கள் வழியாக உருவாகும் மிகையுணர்ச்சிகளால் ஆனது. மிக ரொமாண்டிக் ஆனது; ரொமாண்டிக் மனநிலையில் எழுதியது. அது என் இயல்பான நிலை அல்ல. எங்கே தன்னை இழந்து ஒரு நிலை கூடுகிறதோ அங்கே ஆன்மீகத்துக்கான ஒரு வாசல் இருக்கிறது; அதில் காதலும் ஒன்று. ஆகவேதான் பிரேமை என்பது நூற்றாண்டுகளாக நம் மரபில் ஒருவகை ஆன்மீகமாகவே கருதப்படுகிறது. காதல் போன்ற ஒன்று அனைவரையும்தான் பைத்தியமாக ஆக்குகிறது. ஒரு எளிய மனிதனை பைத்தியமாக ஆக்கினால் அதில் கதை இல்லை. ஒரு அபார மான மனிதனை அப் படி ஆக்கினால்தான் அது கதை.

ஜெயமோகன்

கன்னிநிலம்

ஜெயமோகன்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 168
விலை ரூ. 140

எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்

ஜெயமோகன்

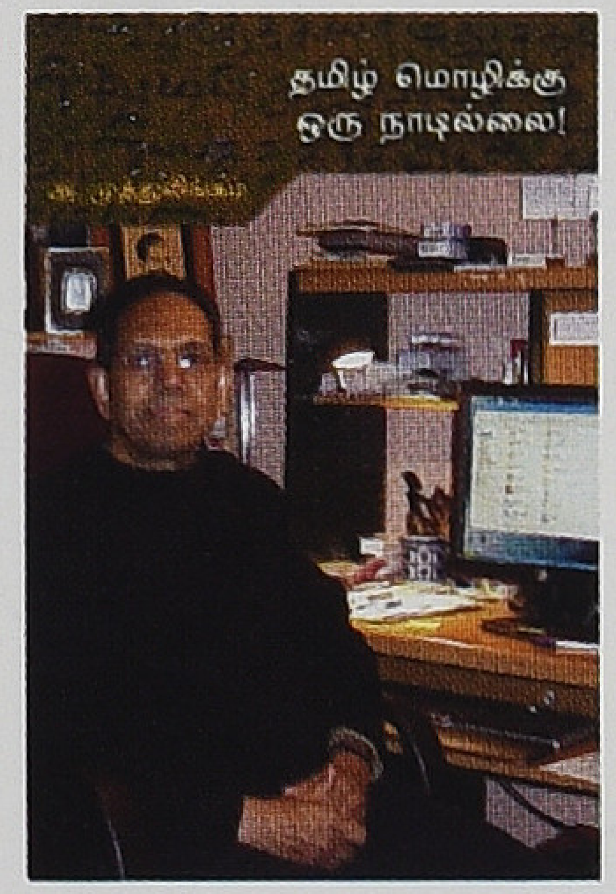
அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 120

ஆழ்மனம் என்பது படிமங்களின் கொந்தளிப்பு. ஆழ்படிமங்களின் முடிவில்லாத மறுபிறப்புவெளி. ஆகவே, எந்தக் கலைஞனும் படிமங்களையே தன் மொழி யாகக் கொண்டிருக்கிறான். அறியும் மொழியாகவும் வெளிப்படுத்தும் மொழி யாகவும். ஆகத் துல்லியமான படிம மொழியை அடைவதே அவன் சவால். மொழியில் ஒலியில் வடிவங்களில் வெளியில் இருந்து அவனுக்குக் கிடைக்கும் கடந்த காலப் படிமங்களை விலக்குவது, அன்றாடம் புழங்கும் எளிய கருத்துக் களைப் படிமங்களாக ஆக்குவதைத் தவிர்ப்பது ஆகியவற்றை அவன் செய்ய வேண்டும். விளைவாகத் தனக்குரிய படிம மொழியை அடைந்து அதைத் தன் ஆழ்மனத்துடன் கச்சிதமாக ஒரே அலைவரிசையில் இணைக்க அவனால் முடியு மென்றால் அவன் கலையை உருவாக்க ஆரம்பிக்கிறான். கலையில் உள்ள தொழில்நுட்ப அம்சம் என்பது இதுதான். அவ்வாறு இணைகையில் சமூக மனதின் குரலாக அவன் ஆகிறான்.

ஜெயமோகன்

எனக்கு மிகவும் பிடித்தமான எழுத்தாளர் அ. முத்துலிங்கம். அவரது எழுத்துகள் தொலைதூர தேசங்களுக்குச் சென்று, பல வருசங்களுக்குப் பிறகு வீடு திரும் பிய சகோதரன் தனது அனுபவங்களைக் குடும்பத்தாரிடம் சொல்வது போன்ற நெருக்கமும் நெகிழ்வும் கொண்டது. கனடாவில் வசிக்கும் அவர் உலகநாடுகளில் பாதியைச் சுற்றிவந்தவர். அன்றாட நிகழ்வுகளை இத்தனை ரசனையோடும் ஈடுபாட்டோடும் அவதானித்து, அதிலிருந்து தனது படைப்புகளை உருவாக்கும் ஒரு எழுத்தாளரைக் காண்பது அபூர்வம். இயற்கையின் மீதான பற்றுதல்; தேடித்தேடி நல்ல புத்தகங்கள், இசை, நுண்கலை, சினிமா என்று நீளும் அவரது தேடுதல் தனித்துவமானது. முத்துலிங்கம் எழுத்துகளில் காணப்படும் உள்ளார்ந்த பகடி நினைத்து நினைத்து சிரிக்கக்கூடியது.

எஸ். ராமகிருஷ்ணன்



தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை!

அ. முத்துலிங்கம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 144
விலை ரூ. 120

கயல் கவின்

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly October 2013 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.09.2013